一五一十周刊

NO.109
2013年06月07日

谁怕女性身体



编者的话

当中山大学教授艾晓明选择在乳房上写下叶海燕的名言“校长开房找我”时，引发了赞叹乃至泪水，也引发了不少人的口诛笔伐——以纯洁自诩的人，说这是低级下流；以理性自诩的人，说这解决不了问题，反而模糊焦点；以美好自诩的人，说这是丑陋恶俗；以高贵自诩的人，说这是斯文扫地有违师德。

其实，艾晓明的照片中除了乳房，还有一把剪刀，但鲜有评论者注意这个元素。艾晓明说：“这把剪刀，应该是我们保护儿童的制度；它锋利尖锐，严惩来犯者。它也应该是我们要创造的新的社会文化，对强奸、性骚扰、性侵犯，决不容忍。它应该是我们明确告知儿童的信息，让每个女孩知道，怎么对待施暴者。”

是什么引发了一些人对这张照片的不快？又是什么让许多评论者只见乳房不见剪刀？实际上，艾晓明的照片引发的争议，是一次提醒我们正视女性身体，正视长久以来关于“看待女性身体”的思维惯习的机会。

女性主义美学，挑战着男性中心、身体霸权，颠覆和解构着传统审美。苏珊·桑塔格在《反对诠释》一书中曾提到“文化感受力”，她认为好的文学和艺术作品，首先要能够更新我们的感受力，强调感觉、情感等抽象形势与风格，而非道德先行的表达。女性主义美学的艺术作品，就是一种带我们重新想象的文化感受力。

这些艺术作品形式开放多元，戏剧、文学、摄影、美术、行为艺术，静态与动态交错。伊娃·恩斯勒的舞台剧《阴道独白》，鼓励女性在表达中寻找、建立自己。“秘密源于沉默，而力量来自话语。””耻辱消失，暴力终止，因为阴道是可见的，真实的，它们与强大的、智慧、敢于谈论阴道的女人们相联系。”埃尔弗里德·耶利内克的书《死亡与少女》，用“硬铮铮，硌得人生疼的语言”把社会施加在女性身上的伪装一层层剥离，让读者直面最残酷的现实。她并非女性主义作家，却在对传统秩序的颠覆上走得比女性主义作家更远。

汉娜·威尔克作为女性主义摄影的践行者，在画面中，把各种障碍物设置在男性目光和女性身体之间，拒绝成为“男性欢愉的‘异化体’和男性自我价值发烧膨胀的媒介物”。

这些女性主义艺术家的作品即是行动，行动也是作品。游击女孩(The Guerrilla Girls)在纽约现代艺术博物馆外抗议，打破白人男性艺术家的垄断地位。用幽默、讽刺、创意和新鲜感，为女权运动另辟蹊径。

廖雯所着的《不再有好女孩》（美国女性艺术家访谈录）中介绍的 21 位女性艺术家，都是 20 世纪 60 年代后的世界顶尖女性艺术家，她们的经历和观念正是女性逐渐重视自己的过程："以身体作为创作中心，运用宗教、文学、艺术史的典故，重新塑造我们看待自身起源和存在的方式。""我选择人体作为主题不是有意的，而是因为这是我们所共有的形式，大家都有亲身体验的东西"

李娜和文洁华分别对女性主义美学审视进行了回顾梳理，重现这种抗争的源起背景，帮助我们更完整的理解女性主义作品回应的问题。

女性的身体在抗争中是战场也是武器，它需要的是正视和尊重，而不是伪善和意淫。赤裸的身体"之一丝不挂，令人一览无余，打破了高贵与低贱、圣与俗、美与丑的界限。它以肉体呈现了精神的状态，它可以被毁灭但不能被驯服。"

1510 周刊由「我在中国」（Co-China）论坛志愿者团队制作，每周出版一期，通过网络发布，所有非一五一十部落的文章均经过作者或首发媒体的授权，期待大家的关注和建议。



目录



将本刊分享至：



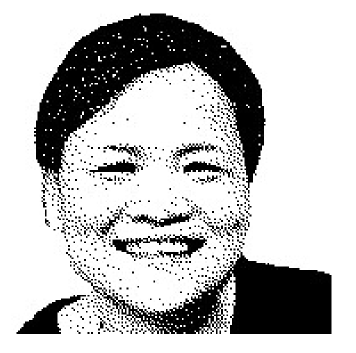






【武器】

8-1 艾晓明：开房找我：乳房与剪刀奏鸣曲



艾晓明，中山大学教授，2004 年创办中山大学性别教育论坛影像工作室，并与独立制片人胡杰开始合作，拍摄有关公民权利特别是妇女维权的纪录片。

“

孤立地看一个大学教授人老珠黄去亮乳房，除了不知羞耻就是个大傻逼。我对此没有任何反驳的兴趣，我让照片凝定在这个瞬间，让它和向隅而泣的家长、和那些茫然不知所从或者被羞辱感压得抬不起头的女孩们站在一起，铭刻一个时代的羞辱、罪恶以及路见不平必须要有的态度。

”

尊敬的朋友：

你好。谢谢你的来信，也谢谢你妻子的共鸣。我深信这是我想要的共鸣。

这张半裸照上网后，我看到各种反应。我感谢读者的敬意，但我也想说，我拍这张照片时没有悲情，我的剪刀在说话，在传递我的乳房传递不了的信息。

有人善意地提醒，艾晓明写文章有理有据，漏麦不是她的强项。那当然，我的乳房既不坚挺也不丰满，完全没有成为欲望对象的资格。进入公众视域的乳房应该是少女美艳的、含苞欲放的、半遮半掩的。那才叫欲拒还迎，是能够提供消费能量的乳房。

我的乳房是一个年届六十者的女人的乳房，松软低垂，仔细看还有被手术刀治疗过的痕迹；那是少女时代得乳腺炎时做过手术，因此显得乳晕朦胧。那时在手术台上，医生拷问说：你结过婚吗——我的妈呀，我才十八岁呢；这句话简直是晴天霹雳，完全是对我性道德的侮辱。医生还不肯放过，刀光闪闪，他继续穷追猛打：你没结过婚怎么会得乳腺炎？我心说，人身上长了这个东西，它就会有病。你个医生还来问我，我又去问谁。

2010 年我在北京采访艾未未，也问到他与一大群男人拍“草泥马之乡”的动机。艾未未以他惯有的坦率回答了他对裸体的看法。他也同样追问道：要不咱俩试试？采访艾未未之前，我就想过，我问他为什么拍裸照，他如反过来问我那我是拍还是不拍？我会和他一起拍裸照吗？我内心的回答是无所谓。我相信，和很多人一样；我们并不在乎自己的裸体一



一你不会穿着衣服洗澡吧？更何况，我作为《阴道独白》中文首演的导演，我对身体政治的理念很清楚，裸不算个什么。但另一方面，我得要面对公众，去解释为什么要裸？怎么裸；这我还没有心理准备，也没有想清楚。

后来我有一次采访艾未未，那是他从牢里放出来之后。谈话间他又提到，咱们拍裸照啊。我脑子没他嘴快，还在纠结于我的逻辑。他看我半笑不笑就取笑道：你看你不敢了吧。的确，和艾未未站在一起，有很多男女做了这件事。但要我来做，我还没有想清楚。

以上说到这些，意思是有关裸体，对我来说有点心理障碍，但可能没有一般人那么多。艾未未的身体艺术传达出强烈的信号，它像所有个人的身体一样平常，充满了传统的性别规范所不需要的多余或者缺憾。它之一丝不挂，令人一览无余，打破了高贵与低贱、圣与俗、美与丑的界限。它以肉体呈现了精神的状态，它可以被毁灭但不能被驯服。

我当然是他社会行动的支持者。他和叶海燕等几位女同胞也曾有一幅裸照，在整他时被拿来说事，还给命题为什么“一虎八奶图”，七七八八地在香港的一家知名报纸上给批判了一通。我来说说我看到这幅图的感想，这个我没问过艾未未或者叶海燕他们当初拍的时候是不是这么想的。艾未未这种直觉之人，搞这种事也未必要一套逻辑来支持。

我看到这幅图，感觉非常好。为什么，谁都知道，叶海燕是妓权运动的中国倡导者，她支持性工作合法化。我也支持，有关道理部分，李银河教授讲得更清楚，都有专书，搞不明白的自己去看。但是，事实是，妓女在中国比什么都惨，不要说工作非法；而且，妓女被敲诈、被打死塞到阴沟里，报案都没人理。你出来卖的，打死你个臭婊子活该。女人已经低贱，妓女是女人中最贱的。堂堂大国，有几个人敢和妓女站在一起？有叶海燕，现在又有艾未未，艾未未脱光了，他跟妓女平等了。你们作践他们吧，当心咯了脚。

每个人看图有自己的角度，我的角度就是这样。所以，这张照片对我来说，非常有力量。那张报纸上把这个图叫做淫秽，那是它的事。仁者乐山，清者自清。

这次整到叶海燕头上，给了我以身体说话的机会。海燕去万宁举牌，几位女权行动派一起去举，她们很文雅，很温和，衣装齐整。她们现场还发送了有关反对性骚扰的文字资料，很多路人上来要。海燕举牌说的是：“开房找我，放过小学生”。这张照片传开后，催生了一系列网友声援照。

“开房找我”，从叶海燕的公共身份来说，押上了她自己作过性工作以及作为性工作者权益倡导活动家的经验；它很切题，它更是一记犀利的耳光，打在那道貌岸然却心怀鬼胎者的脸上。它也是一柄利剑，捅破了文明大国的荒唐梦，露出了底里的野蛮沉沦和暴虐。校长带小学生开房，明明儿童受到性侵害，家长居然连起诉都不敢了，这还有天理吗？



校长要把小女生们带去哪里？更进一步的黑幕是什么？又还有多少更大的丑恶没有曝露出来？未等到这些答案，叶海燕居然被殴打，被拷走了。这一次我想到了把叶海燕的名言写在乳房上，用叶海燕的方式声援她。在举牌都不能举的时代，让我们在身体上铭写——开房找我！

我知道我的公共身份，我是大学教授，是女权主义者，是拍片的人。另一方面，我也是母亲，是一个“年老色衰”女。我的色相——前面已经说过，没有卖相。但这就是被遗忘的常识和真相：这是我生过养过的身体，是我的乳房我做母亲的明证。你是人生父母养的不是？包括那些强奸小学生的色狼，你是不是？

还有那些已为父母者、将为父母者，我们裸身相向，是要面对一个基本的人伦现实：虎毒不食子，何况乎人？我们的孩子们被拐卖，被毒害，被性侵，被虐杀；这个国家还有成年人没有？他们做了什么来履行对孩子的责任？

叶海燕做错了什么？她来自底层，对贱民的痛苦有亲身体验。多少年了，她在底层奔走，为最苦最贱的女人呼喊。我和她一起去到过河南新蔡的田喜案审判现场，我记得在法庭外她和几位因输血感染艾滋病的受害姐妹手挽着手高呼：你们把输血感染艾滋病的人判刑，你们有罪！警笛呼啸，田喜母亲一下子滚到车轮下，要救她的儿子。叶海燕和喜梅等几位姐妹在警戒线外哭喊：你们有罪……那就是抗争，抗争不是纸上的概念，而是挡在国家强暴之前的血肉之躯。

一些网站在转载我那张半裸照时，切掉了我的乳房以下的家伙——那把大剪刀。如果他们截图截的是我的推特头像，那是他们的技术错误。因为推特头像要正方形，我保留的是有相貌标识的部分。在我的博客图片中，乳房和剪刀是缺一不可的道具。是的，现有的社会文化不支持受害者自卫，女人手里一把大剪刀，那可以制服阳具偶像的铁家伙，是想咔嚓什么？当然要抹除。哈，这就叫阉割恐惧。而我们的小学生教育，我万分怀疑，是不是从来没有教过幼童怎么对付性暴力。我就要秀那把剪刀，我想要所有想带小学生开房的校长记住那把剪刀。当然，记住邓玉娇的修脚刀也有同样的效果。我们必须告诉女孩子们，色狼要摸你整你不要怕，第一步让他住手，第二步你和家长联系举报他；第三步第四步你别忘了你有嗓门有拳脚能掐能咬你要自卫。就算你拿不动艾姨手里这把大剪子，你心里也要有把剪刀。别跟他开房别跟他睡觉别为他保密，更别怕他坏你名誉……让我们做大人的站在小女孩前面，挺直了站着，稳稳地握住那把剪刀：开房找我，做掉你。

这把剪刀，应该是我们保护儿童的制度；它锋利尖锐，严惩来犯者。它也应该是我们要创造的新的社会文化，对强奸、性骚扰、性侵犯，决不容忍。它应该是我们明确告知儿童的信息，让每个女孩知道，怎么对待施暴者。你固然可以讲道理，可是当道理讲不通时，不

练拳脚怎么行。它还应该是我们对男孩和男人的教育，女人是你的同胞、同事、伴侣、姐妹……她也是会挥刀自卫的人——当你侵犯她的尊严和权利。

有关这张半裸照的反应，有朋友表达了私下的担心。那种感觉有点象是：老师是我们尊敬的女人，她的身体的私密部分，是我们隐私的一部分。当她裸出这一部分，我们深知这个文化会扭曲她的动机，从而把她变成易受伤害者。我不知道我是不是清楚解释了这个逻辑。总之，当人们说，看到这张照片，我流泪了；我希望他们的眼泪是为那些被侮辱和损害的孩子们流的，是为那打落牙齿和血吞的家长们流的；唯独不是为我流的。我的心情就跟唐慧这位不屈的母亲一样，哭有什么用？像唐慧一样，像叶海燕一样豁出去，这就是惟一的出路。

也就是说，在这一刻，我的身体，什么暴露不得的乳房啊，隐私啊，在如此巨大的恶势力以及如此普遍的悲剧面前，根本无足轻重。孤立地看一个大学教授人老珠黄去亮乳房，除了不知羞耻就是个大傻逼。我对此没有任何反驳的兴趣，我让照片凝定在这个瞬间，让它和向隅而泣的家长、和那些茫然不知所从或者被羞辱感压得抬不起头的女孩们站在一起，铭刻一个时代的羞辱、罪恶以及路见不平必须要有的态度。

附上诗人朋友韦杵的诗作，感谢所有在这一刻和叶海燕站在一起的人。

致沙叶新先生

2013-6-2

国已无男奈若何？杨家血性肯蹉跎！

艾姨拼脱持并剪，丁母奔号止鲁戈。

外御强梁心怯懦，偏残草芥泪滂沱。

天荆地棘谁攘臂，一望神州不忍歌。

【原文链接】 【回到目录】



8-2 汤又铮、颜伯庭：不只唱反调，我有话要说——从游击女孩(The Guerrilla Girls)出动

文章来源网络，作者信息不详。

“

一个领域中的正典得到确定性的地位，它会在各处出现，在课堂上、教科书、参考书目及体制内，灌输群众在该领域中什么才称得上是“优质”的看法，女性主义者批评正典，因为它们内含了传统观念中所谓“伟大”的认知，而不论在艺术、文化、音乐等，这些“伟大”经常将女性排除在外。

”

抗争的背景

“游击女孩”的成立

1985年，纽约现代艺术博物馆有一个“国际绘画与雕塑”的展览开幕，它被认为囊括了全世界最重要的当代艺术，但所有的参展艺术家都是来自欧洲或美国的白人男性。游击女孩对这件事感到不满，更糟糕的是博物馆馆长吉纳斯东　麦逊（Kynaston McShine）还说：“那些没有参展的艺术家都应该反省他们的艺术生涯”，这番话激怒了更多艺术家，因为这样的参展比例完全是不公平的，馆长所说的话更带有性别及种族歧视的意涵，于是一些女人们发起游行抗议、在博物馆前发传单等等，[引用自朝阳路上，2008/11/30，〈“游击队女孩”自白，1995年（上）〉，“腾讯博客”。http://user•qzone•qq•com/622007847/blog/1227979909。（浏览日期：2009/9/11，pm 3:20）]但此举并没有引起多大的注意。她们开始思索为何妇女和有色人种艺术家在70年代比80年代表现得更好？难道艺术界在倒退？谁应该为此负责？如何做能让艺术界更好？

游击女孩们首先着手调查艺术界歧视的情况到底有多糟糕，在她们知道情况的严重性之后大吃了一惊。大多数有影响力的画廊和博物馆展览中几乎没有女性艺术家。当她们展示这个数据时，有些人认为这是女性艺术家水平不够的问题，而有些人同意这之间存在着性别歧视，但认为这没有任何能改变的希望。每个拥有权力的人总是互相推卸责任，馆长、艺



术家、批评家都把责任往其他人身上推，于是游击女孩决定公布这些人的名字让他们难堪，她们在美国纽约苏活区街道上展示第一批的广告，让大众一起思考这个“歧视”的问题。

从这些陆续的行动中“游击女孩”（Guerrilla Girls）就这样产生了，也渐渐地变得广为人知。游击女孩的名称取自同音复义——Guerrilla（游击队）和 Gorilla（猩猩）同音，而 Gorilla 这个字是源自希腊文 Gorillai，意为非洲一种长毛种族的女人，因为这两个字的关联，一群女性艺术工作者戴上猩猩面具，希望藉着游击战争令人恐惧的感觉，让人注意她们要做的事、担心她们下一个要批判的对象。游击女孩的匿名并不全然是因为担心这个行动影响到她们的艺术生涯，其实最主要原因是希望大众把焦点放在她们所要关注的议题上，而不是去注意她们的身材或个人特质。她们出现时总是以标准配备——猩猩面具、网袜、高跟鞋、短裙的冲突组合——破坏人们对女性性感的印象。而当她们第一次面对媒体的时候，她们需要用代号来区别团体中的成员，上 Fresh Air 节目录像时刚好遇到女艺术家乔治亚 奥姬芙（Georgia O’keeffe，1887-1986）的去世，这给了游击女孩们灵感，她们想使用已逝女艺术家的名字以突显她们在历史中的存在，也解决匿名时面对媒体的问题，用这些已逝女艺术家的名字时，就好像她们人仍在世上与游击女孩对话。（同上。）而游击女孩使用的“女孩”这个词曾被怀疑是否会让其他女权主义者感到不安，因为称成年女人为“女孩”是暗指她不成熟、不完善，然而游击女孩明确地表达，让人不安是她们的本意，因此率先使用这个词，让人无法以此大作文章攻击她们。

游击女孩对她们所关注事情的批评，是用大型广告牌、海报、明信片、抗争行动等艺术的方式呈现，她们的广告内容总是令人会心一笑，例如她们就曾恶搞过许多艺术家的作品，把他们作品中的女性换上猩猩面具；寄圣诞祝贺卡给她们批判的对象，并在后面附注“在地球上安静点，对女人善意点”，以各种幽默、讽刺、挑衅的态度表达她们的想法。游击女孩们发现这能吸引更多人的注意，让大家因此发现女权主义者也能有幽默感，但同时也在拿妇女及有色艺术家的处境自我解嘲。不像一般抗议团体的示威游行，取而代之的是另一种幽默感。游击女孩用独树一格的抗争方式，呼吁人们抛弃成见，以同样的态度看待不同种族及性别的艺术家，她们用创意创造出一种新模式的抗争方法。

游击女孩自许为艺术界的良心，以她们的行动来看也的确如此，她们关注性别、种族、甚至波湾战争、堕胎权、性骚扰等和艺术无关的议题，只要是她们感兴趣的议题，她们就会把它化为广告的形式表达出来。她们也想改写艺术史，把从未出现在艺术史中，但有重要贡献的女性增加进艺术史里，艺术馆若只展出白人男性艺术家的作品，那就永远都无法完整表达出文化的全貌，因此游击女孩要求艺术馆也展出女性及有色艺术家的作品。

游击女孩的出现，并不是孤立的事件或历史的偶然，而是必须放在整个女权运动的线索里，才能够更理解其重要性和独特性。底下，我们将先回顾 1970 年代的女权运动，并特别举出两位女性艺术家的例子来说明。

动手吧！：抗争的方法

第一节　出书

1995 年，游击女孩出了她们的第一本书《游击女孩的自白》（Confessions of Guerrilla Girls），《纽约时报》开卷专栏（“Book Review”, The New York Times）称此书为“平反艺术界的歧视和偏见，作者将‘笼子里的骚动’转化提升为一种艺术型态。”从这个评语不难看出游击女孩对于传统艺术史提供了一种新的观看角度，将迫切且需要被讨论的议题，用幽默、富有趣味的方法，向大众平反女性艺术家在历史中的定位，宣扬她们在艺术史中不容被忽视的地位。

而在她们的另一本着作《游击女孩床头版西洋艺术史》（The Guerrilla Girls’ bedside Companion to the History of Western Art）里，挑战、质疑甚至大胆的批评艺术领域中的“正典”（canon）。这个名词是源自希腊字“Kanon”，意指直杆、尺或是模型。一个领域中的正典得到确定性的地位，它会在各处出现，在课堂上、教科书、参考书目及体制内，灌输群众在该领域中什么才称得上是“优质”的看法，女性主义者批评正典，因为它们内含了传统观念中所谓“伟大”的认知，而不论在艺术、文化、音乐等，这些“伟大”经常将女性排除在外。

游击女孩在此书中采用了修正的历史，可以被称作为“加入女性再搅拌”（Add Women and Stir，意指单纯的研究妇女）的方法，将女性加入伟大重要的正典当中，还得找出在历史中被遗忘的女性，而游击女孩则找寻了值得深究介绍的女同性恋或弱势族群艺术家[辛西亚．弗瑞兰(Cynthia Freeland)，《别闹了，这是艺术吗？》，刘依绮译（台北：左岸文化出版社，2002 年），页 116-117。]。

她们的著作符合了罗兰　巴特（Roland Barthes）“作者已死”（the death of the author）的概念，希望读者们不要把自己的思考和观点，侷限在过去的艺术史，和一般大众所谓的“正典”当中，反而是能够跳脱过去的框架，以一个新的视野看待现在的社会——特别在艺术方面。她们介绍过去被遗忘的女性、女同性恋和黑人艺术家，并且把这些人加进她们的著作当中，无非是要我们注意到这些长久以来被大众遗忘的艺术家，让我们知道他们的贡献及成就，进而能抛弃以前教科书所说的，用“自己的”角度来看艺术史！



而在写作方法方面，她们采用了苏格拉底（Socrates）的产婆法，又称为探求法（A method of finding）。她们会以渐进式的引导读者独立思考，并不会用强硬的方式灌输观念，取而代之的是，在各个女性艺术家的故事里，述说她们的生平和所遭遇的事情，让读者自己经由故事中，发现女性在艺术史中地位的转变，前面所提到的玛莉亚　鲁巴斯提，便是其中一个例子。藉由一个个故事，读者会有种感同身受的感觉，不仅认识了许多在一般艺术史中，不会被提起的女性艺术家，更让我们产生一种想要伸张正义、加入她们的冲动！

除了有丰富的内容之外，游击女孩也在书中放了幽默、搞怪的图片，将许多有名画作中人的脸，换上了黑猩猩面具，彷佛他们也是游击女孩的一员，对大时代下的种种歧视提出控诉。她们的创意，让她们的著作读起来有内容，但却不会枯燥乏味，对于她们理念的宣传，不失是个有成效的方法。

第二节　海报

游击女孩早期的海报，用美国一元纸钞来表达男女的不平等，在美国，女人赚的钱是男人的三分之二，而女艺术家赚的钱是男人的三分之一，以小部份（薪水）来表现整体的男女不平等，除此之外更突显女性艺术家的地位又比女性低。简单的一张纸钞就能发挥令人意想不到的创意，同时让世人关注此议题。（参见图 3）



图 3：《消失的三分之二》[本文所举之海报中文名称都是由本文作者自行设想命名的，并非原名。]。Dollarbill，1985 年。



图片来源：[http://www．guerrillagirls．com/posters/twothirds2．shtml](http://www.guerrillagirls.com/posters/twothirds2.shtml)

在另一幅海报《数字会说话》（图 4）中，艺术馆里的女艺术家只有 5%以下，但是却有 85%作品中的裸体是女性。艺术馆中常存在着性别歧视，展出的作品多数是男性艺术家的作品，女性艺术家常因性别问题而不受重视，却只有脱光衣服才能让女性出现在艺术馆的画里，女性的价值就只剩下身体所能贡献的。

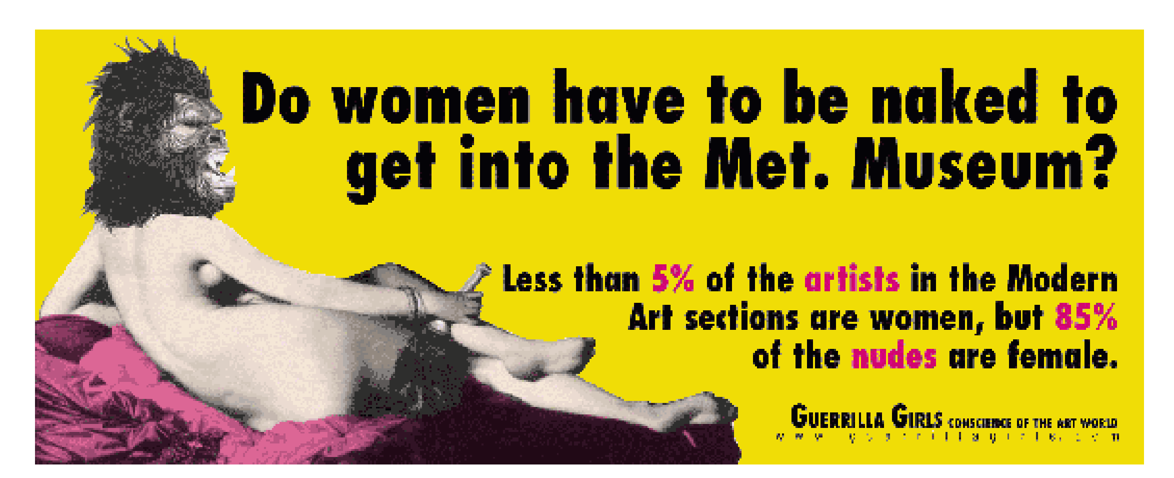


图 4：《数字会说话》，Naked，1989 年。

图片来源：[http://www．guerrillagirls．com/posters/getnaked．shtml](http://www.guerrillagirls.com/posters/getnaked.shtml)

16 年后……事情有任何改变吗？2004 年 9 月 1 日游击女孩们重新计算女性艺术家作品在艺术馆中展出的比例，大家都以为事情会有改善。但这个结果令人大为意外！在现代和当代领域里只有 3%的艺术家是女性（1989 年是 5%）、83%的作品中的裸体是女性（1989 年是 85%），看来她们还是不能将面具拿掉！（参见图 5）

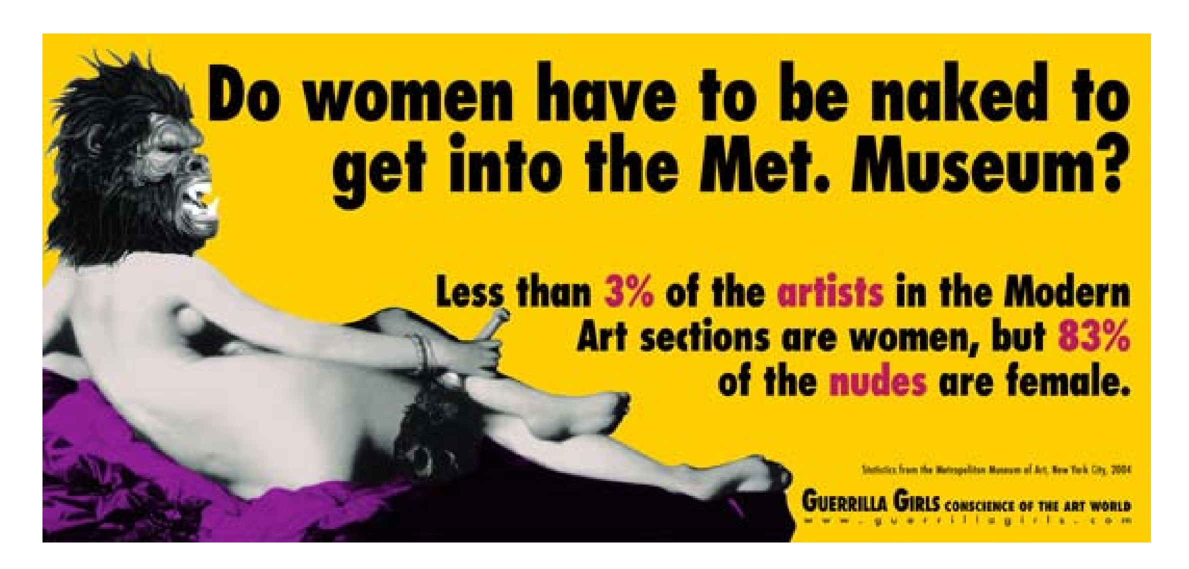


图 5：《倒退！！！！》，Getnaked05，2005 年。



图片来源：http://www•guerrillagirls•com/posters/getnakedupdate•shtml

图 6 是游击女孩的作品之一，海报中英勇的女战士被换上猩猩头，陆蓉之在《游击女孩床头版西洋艺术史》推荐序中提到："亚马逊女战士神话的版本有很多种，最早出现在荷马史诗中。比较不夸张的说法是，在小亚细亚一带曾有过母权体制的社会，她们身强体壮，打仗时不让须眉。由于是母系社会，只认妈妈，不需要爸爸，保持纯女性的社群生活，只有交配时才和男性打交道，生了女儿归自己，生了儿子归父亲。至于传说到后来，亚马逊族女人会杀死自己的儿子，只留下女儿，且为了拉弓的方便，在幼年时便灼毁右乳房，只保留一只左乳。古希腊时代的雅典人，父权社会渐渐发展成熟，提到亚马逊女战士都从负面的角度去看待。自此以降，男人将亚马逊女战士记忆为女权至上的一场远古梦魇，将勇敢、强大的女战士视为女巫，就像法国的圣女贞德，打了胜仗也不例外。"[引用自《游击女孩床头版西洋艺术史》（The Guerrilla Girls' bedside companion to the history of Western art），Guerrilla Girls 着，谢鸿钧译。（2000 年，远流出版）]透过这个海报和故事，游击女孩想藉此赞许亚马逊女战士的精神，同时把自己比喻成她们，希望自己能在性别战争中勇敢的站出来。

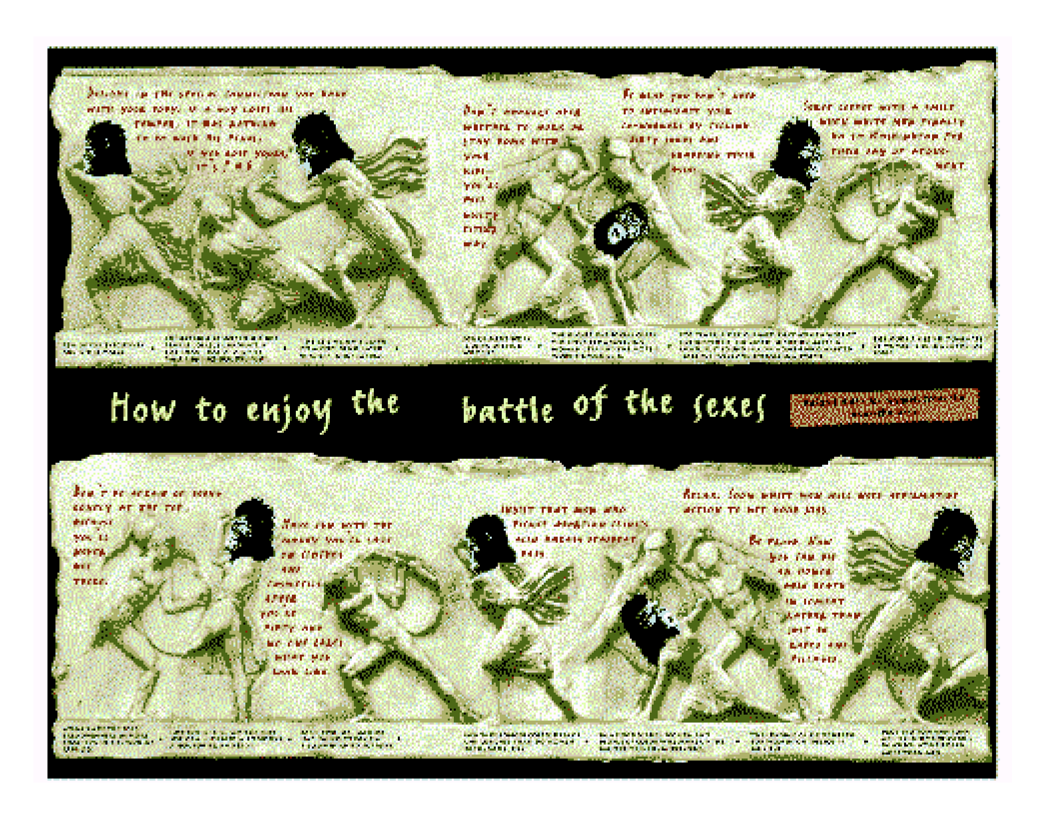


图 6：《女人们，fire！》，How to enjoy the battle of the sexes，1996 年。

图片来源：http://www•guerrillagirls•com/posters/mainposter•shtml

此外，好莱坞的制作人曾说要拍一部有关美国女权主义的历史影片，但之后却不再提起这件事，游击女孩对此感到非常不悦，于是做了图 7 来讽刺好莱坞。这群女星们受到的待遇、她们在片中的表现等都让大众们认为美国的女权发展很好，但事实上并不是这么回事，如果真的人人平等，那为何还有一群艺术家受到如此不公平的对待呢？女性的裸体画又为何会占了艺术馆中的绝大部分呢？

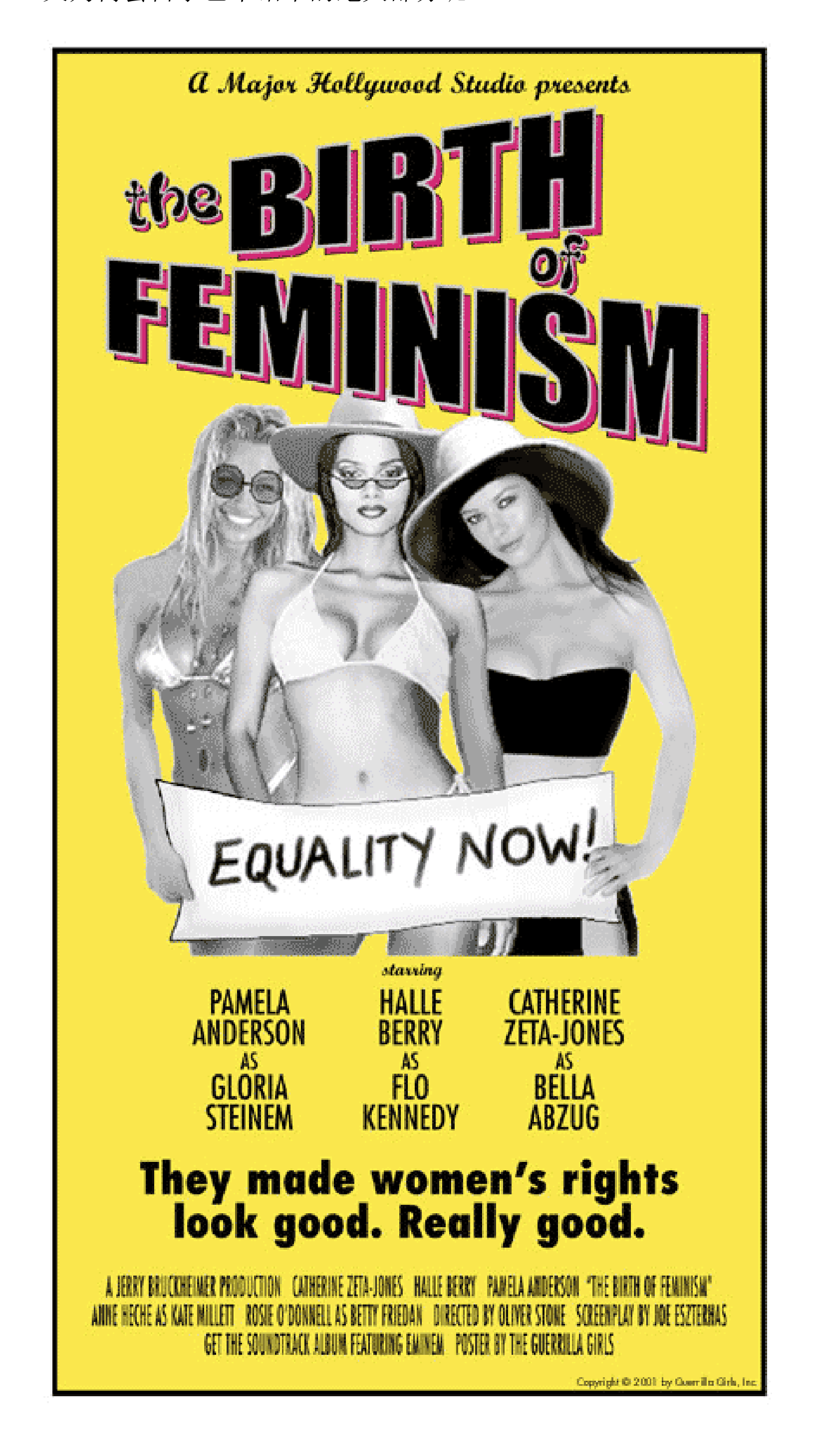




图7：《好莱坞式的女权主义》，Birthcolor，2001年。

图片来源：http://www•guerrillagirls•com/posters/birthcolor•shtml

从图8和图9可以知道，好莱坞也是个男女、种族不平等的世界，“奥斯卡最佳导演奖从没有被颁给女人[在2010年的第82届奥斯卡金像奖的最佳导演奖由“危机倒数”的导演凯萨琳毕姬萝(Kathryn Bigelow)拿下，她是奥斯卡影史上第四位获提名的女导演，也是唯一一位获奖的女性。]、只有3%的动作奖颁给有色人种、有94%的编剧奖颁给男人”、“美国女性参议员占14%，而女性导演只占4%”好莱坞的影响遍及全世界，美式文化也随之便成全球化的代名词，但是在荧幕外呈现出来的却是对女性的歧视，数据证明一切，连参议院议员的女性比例都高于好莱坞的女性导演。



图8：《肥男大金（惊）人》，AnatbillboardGG，2002年。

图片来源：http://www•guerrillagirls•com/posters/oscarfinal•shtml





图 9：《猛男大金（惊）人》，Trent，2003 年。

图片来源：http://www•guerrillagirls•com/posters/trent•shtml

游击女孩用海报来呈现性别歧视、种族歧视、反战等议题，海报通常是图像加上几句讽刺的话，这让人较容易注意他们，也能较快了解她们的核心概念。她们自成立以来年年都有新作品，到现在仍持续努力不懈地想要把正确的观念传达给大众，希望以后会是一个人人平等的社会。

第三节　演讲

走遍几乎美国各州，甚至是世界各地的学校、博物馆、美术馆和各种类型的组织，游击女孩也利用演讲的方式，为女性争取应有的权利，对种族及性别歧视加以批判。每一次的演讲约一小时三十分钟，内容主要介绍许多针对“歧视”这个议题，她们所制作的海报、书籍和所发起的抗争行动，除了叙述各项活动内容外，游击女孩们更着重于述说创作想法和理念。她们以幽默风趣的言词作为她们利器，攻击那些自视过高的白人男性菁英。

演讲时的布景和服装以黑色为主，看起来简单、隆重又不失艺术感。一两个成员在台上演讲，并用投影片播放她们历年来的海报以及抗争活动的图片。在 2009 到 2010 年的演出中，她们甚至会和观众一起演出小喜剧，并和观众分享对奥斯卡和好莱坞的负面看法（如同在前面海报那部份所提到的）。



2007 年 10 月 29 日，与墨西哥女画家芙烈达 卡罗（Frida Kahlo）同名的游击女孩，在美国国立女性艺术家博物馆（National Museum of Women in the Arts）里演讲。一如往常的戴着黑猩猩面具，穿着整身的黑色服装，却不同于过去以站立的方式发表演说，她像芙烈达一样坐在轮椅上，并且谈着："把我们当作你的模范，但得做你自己的事。"（use us as your model, but do your own thing）[引自：网站，网址：http://www•youtube•com/watch?v=uYm-IwobfYg。（浏览日期：2010/4/23，pm 3:28）] 如同游击女孩这个团体本身的特质——不按牌理出牌、不依循常规，她们希望听众们，不仅能把游击女孩们所讲述的理念发扬光大，更能够突破、创新，创造出另一种崭新的抗争方式。

游击女孩强调幽默、讽刺、创意和新鲜感，为女权运动这个领域另辟蹊径，她们也有着传承的使命，将这份"改造社会"的重责大任，分担一些给听众，期盼能想出更吸引人、更特别的抗争方法，使人们意识到"歧视"这个问题的严重性，号召更多人一起为一个平等的新世界努力。

【原文链接】 【回到目录】



【战场】

8-3 张祺、庞明慧：从“V”的独白到阴道独白

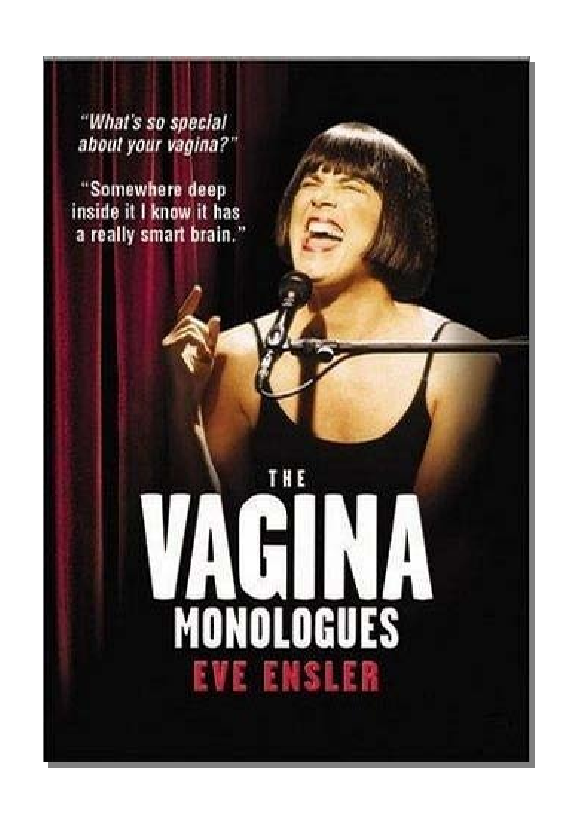
张祺，中国法学会反对家庭暴力网络（研究中心）成员、北京大学法学院妇女法律研究与服务中心成员。

庞明慧，妇女传媒监测网络成员，北京体育大学传播系教师。

“

经过 200 多天的排练，这些年轻的女孩说出来了。她们让你第一次听见这个词，阴道。不是 Vagina，你可能不知道 Vagina 是什么，但阴道，你知道，但你从来不说。在男性中心的文化语境中，女人生育，但禁止女性谈性。因为没有语言，女性无法言说自己的性器官、性经验，她们的快乐、痛苦，一切都被隐瞒。

”



《阴道独白》简介：《阴道独白》是美国女作家伊娃·恩斯勒(Eve Ensler)的自编自演的一个单人剧，该剧１９９７年在美国获奥比奖（Obie Award），１９９８年成书出版。恩



斯勒本人是剧作家、诗人和行动主义者，她曾在美国百老汇之外的剧场和大学里，在伦敦、耶路撒冷、前南斯拉夫的城市表演此剧。

从 1999 年开始，《阴道独白》给西方传统的情人节赋予新的意义，在情人节期间上演此剧已经发展成国际性的“妇女战胜暴力”（Victory over Violence）运动。作家允许任何人在 V 日发起活动中上演《阴道独白》，以“提高觉悟，反抗针对妇女的性暴力”。１９９9 年，《阴道独白》在英国的 66 个校园里上演；2000 年，《阴道独白》在北美 200 多所校园出演。2003 年 3 月华盛顿出版的《校园报告》中说，今年的情人节期间，美国 150 多所校园里上演了该剧。

12 月 7 日的演出是首次由中国人表演的中文演出，是 2003 年国内“消除对妇女的暴力日”行动的一部分。站在舞台上的中山大学中文系演出组的师生是当晚真正的明星。很多人是第一次走上舞台，然而观众被她们的真挚演出深深打动。

独白，但不是独角戏。一共 20 名学生和两名教师站在舞台上演绎着第一次。而台下，幕后，更多的老师学生以空前的团结共同打造出中国舞台上的第一次阴道独白。

［题记］：2002 年 3 月，我们的网站发表了《倾听“V”的独白》，用”V”代替“阴道”记述了一场不平常的演出。不仅因为文化上的障碍，也因为“V”在英语中代表了战胜暴力(Victory over violence)、情人节（Valentine’s Day）和阴道（Vagina）等多重含义。2003 年 12 月 7 日，我们广东观看了中山大学女生们充满激情的《阴道独白》，她们用中文大声地说出了“阴道”，以挑战现实社会对女性的性的限制、否定、羞辱和暴力。这是对国际消除对妇女的暴力的 16 天运动（11 月 25 日至 12 月 10 日）的最好的纪念之一。

2003 年 12 月 7 日。广州。广东美术馆。

有人说，这是一个应该被记忆的日子，因为一个值得被记忆的事件和一群值得被记忆的女人。

这个日子、这个事件和她们，至少值得锁进入女人的记忆。中国女人。

《V 的独白》在此刻成为《阴道独白》——七点半，《阴道独白》中文版首演在这里开始。

“‘阴道’。看，我说出来了。‘阴道’又说了一遍。”

经过 200 多天的排练，这些年轻的女孩说出来了。她们让你第一次听见这个词，阴道。不是 Vagina，你可能不知道 Vagina 是什么，但阴道，你知道，但你从来不说。在男性中心



的文化语境中，女人生育，但禁止女性谈性。因为没有语言，女性无法言说自己的性器官、性经验，她们的快乐、痛苦，一切都被隐瞒。

“我说出这个词是因为我认为我们如果不说出这个词便会视而不见，忽视和忘记它的存在。我们说不出来的会成为秘密，而秘密往往产生耻辱感恐惧感和神秘感。”

秘密源于沉默，而力量来自话语。舞台上的声音打破了沉默，如果你能跟着她们念一遍的话，你也许能和现场的观众一样，追随她们，感受力量。200 多名来自广东各高校和媒体的观众追随着这股力量，和掌声灯光一起，追随着这些年轻的声音，起伏波动。

“说出这个词会很吓人。‘阴道’。开始感觉好象你撞穿了一堵无形的墙。‘阴道’。你感到有负罪感，象做错了事，有人要把你击倒在地。”

她们用轻快的歌声和美丽的舞蹈告诉你，说出这个词让自己感觉很轻松，很快乐。她们用她们的身体告诉你，这个词爆炸的词汇一经释放有如此的能量，抨击暴力，强大自我。

“随着更多的女人说出这个词，说出这个词不再那么可怕；这个词成为我们的语言的一部分，我们生活的一部分。我们的阴道变得完整、可敬、和神圣。它成为我们身体的一部分，同我们的思维相连，点燃我们的精神。耻辱消失，暴力终止，因为阴道是可见的，真实的，它们与强大的、智慧、敢于谈论阴道的女人们相联系。”

她们在说，也在替你说。她们邀请你参加，这是开始。

在她们身后，是中国法学会“反对针对妇女的家庭暴力对策研究与干预”项目，中山大学性别教育论坛项目和广东美术馆所代表的社会各界。香港乐施会为这次演出提供了特别赞助。

中国法学会“反对针对妇女的家庭暴力对策研究与干预”项目执行主任荣维毅代表主办单位祝贺她们演出成功，她说，希望《阴道独白》能到北京演出，这部剧是对针对妇女的暴力的反抗，是女性对自己的权利的承认、肯定和张扬。女性的性权利和男性的性权利应当得到同样的关注。

更多的支持者无法一一列出名单。演出结束后，80 多人挤进了广东美术馆的贵宾室参加座谈。著名作家毕淑敏专程从北京赶来观看这场演出，她说，“你们在台上把它说出来，有两个意义。第一，作为女性，堂堂正正地表达出对它的尊重，说出它代给我们的快乐。再有，在男权中心的社会中，女性遭受的独有的痛苦屈辱和悲惨的经验。多少年来，多少世纪这些被压抑在我们的心底。在广州在这么好的舞台上，能够由你们说出来。你们都不是专业的演员，却演绎得那么真挚，所有观众的心都被你们敲击。这一天，对你们来讲是值得纪念的，对每一个观众来讲也会久久地难忘。”



重新想像妇女的身体

《阴道独白》在伊娃·恩斯勒原作的基础上由中山大学中文系演出组的师生共同创作、演出。由 17 个相对独立的段落构成：引子："阴道"，我说出来了；阴毛；如果要打扮你的阴道；我的短裙；洪水；初潮；阴道事实（1）（2）；阴道工作坊；我的阴道，我的村庄；回忆；阴道事实（3）；弃婴；干涸的河流；我问一个六岁的小女孩；呻吟；出生之舞；我就在那儿，在产房。

本次演出的导演、中山大学艾晓明教授将中文版演出的主旨定义为"重新想像妇女的身体"，她进一步解释道，"我们经常听到有人说，妇女已经解放得可以了；好像妇女是不是解放不是妇女自己定义，而是由别人来界定的。而妇女自己来定义的时候，常常缺乏合法性；总是被认为是片面的、主观的、个人的、没有普遍性的。这种观点就支持艺术想象中对妇女的歧视。"

面对该剧为何缺少男性参与这样的诘问，艾晓明的回答是，"我觉得，世界上有男性的戏剧、电影、话语已经太多、太多、太多，而关于女性的知识、想像、话语、历史、作品、诗篇，太少太少太少。我们现在只是开始而已。这一部戏特别重要的是想像女性的的性经验。因为这一部分经验特别地被扭曲、被切割，变得破碎，由男人来解释，变得扭曲，成为虚假的东西。"

"我觉得，最重要的是男人对妇女是不是可以有一个不同的想像？男人是不是可以认同一个和妇女分享权力、分享资源的世界？是不是可以认同平等相处、互相理解？是不是可以进入一个平等地进行智力交流和艺术交流的环境？"

作为剧中仅有的参与演出的男性，他们对于《阴道独白》的感觉与男性的想像截然不同，他们扮演的是四个没有台词，没有面目特征的黑衣人，在"弃婴"一段出现在台角。他们认为"黑衣人是象征意义上的四种邪恶势力"而不具体代表什么人，"刚听说剧名的时候，还是挺有压力的，但深入进去后，感受就不一样了。看了这个剧，感觉很不一样的，是从美的角度破除了神秘。"

需要改变的并不仅仅是男性对女性的想像。对于参加演出的那些女孩子来说，她们首先改变了对自我的理解和想像。参加"初潮"这一段演出的吴舒婷和颜雅红在此之前甚至不能想像自己也能走上舞台演出话剧，然而她们得到的感受和经验远远超出了演出本身。吴舒婷说，"我参加这个戏认识了很多自己以前自己不认识的东西，确认了自己的身体是自己的一部分。"颜雅红接着说，"对，我了解到很多以前不会去想的东西。以前就是很顺理



成章，忽略自己作为女性的感觉。因为社会也没有给你一个言说的空间，就是说了，也不会引起共鸣。我现在觉得女性还是要把这些感觉说出来的，不要再忽略自己了。”在排练的过程中，她们重新认识了女性之间关系，“我们是 4 个女孩一起演‘初潮’这一段，刚开始排练的时候，你说你的，我说我的。后来，别人说故事的时候，我是真的在听，真的在体验。这就是那种姐妹情谊吧。女性之间的相互了解真的很重要，女性之间要联合我们的力量。”

对于中文系四年级学生罗晶得到的是跨越年龄和代际的想像和体验。她在“洪水”一段中饰演一个年过 7 旬的老太太，为了准备这个角色，她和她的外婆、母亲谈了很多作为女人的感受，而这些丰富了她对女性的想像。在演出结束后，她呼吁大家应当给不同年龄的女性以关注和重视。同时，罗晶也是《阴道独白》中最具本土化特征的一段——“弃婴”的主创人员。这一段的创作源起或许也来自她对于母亲这一角色的更多理解。“我们试图将一个新闻事件改编成一种艺术的反映，“弃婴”包含 4 个小环节：献祭、孕育诞生、抛弃、出逃。我们要讲的不仅仅是抛弃女婴，是要表现母婴两者。大家经常是边排练边讨论，不断地修改。我们用一种肢体语言去诠释，阴道的痛就是母亲的痛，也是全人类的痛，这种痛是对我们内心的触动。”

一出戏剧和一场运动

参与演出的的另一名导演宋素凤更愿意把这出戏理解为一场运动。从戏剧的角度看，这出戏无疑是粗糙的，然而它却不仅仅是一出戏。《阴道独白》以戏剧的形式，通过参与，使女人能够确认自己认识自己肯定自己和自己的身体。从学生们的反应来看，她们显然达到了这个目的。

《阴道独白》最打动硕士生陈瑜的是“我的阴道我的村庄”。这一段讲述了波西尼亚妇女在战争中被士兵强暴的故事。“我感觉很震撼，士兵甚至医生将酒瓶扫帚柄塞进她的阴道，没法想象还有这样的事实存在。”200 多天后，她对《阴道独白》的理解不再是仅仅是同情和悲愤。在谈到演出时，她说，“我不期待赞美，我想，每个人看了《阴道独白》之后都有不同的反应。我们看到哈佛演出的序曲中，有对现场的观众采访。一个女观众说，她被这个剧打动，从此，她也会大声地说出阴道。我希望，哪怕是有一小部分，有几个观众能从这个剧里面，能和我们产生相同的感觉，能够改变她某些观念，能接受、了解某些故事，她也能像我们一样，慢慢说出阴道这个词，能够对自己和自己的身体有更多肯定性的意见和看法。这就是我最希望的。我会非常安慰和高兴的。”

现场观众的反应满足了陈瑜的希望。一位不敢告诉自己的家人自己来看《阴道独白》的女教师说，“我能接受。这出戏是在鼓励女性寻找自身的价值、自我的价值和真正的自我。的确，女性要珍爱自己，关爱自己。”一位记者从一名普通观众的角度激动地向所有的演职人员表示感谢，感谢她们给自己带来的“思想启蒙”。

这是反对针对妇女的性暴力的行动的一部分，也是女性寻找自我，获得完整的过程。而这个过程正如《阴道独白》英文版序言中提到的一段话所说：“在过去的三十年里，所有那些被揭露出来的施加于女性身体的暴力真实，激起女性主义的强烈义愤；无论这种暴力采取的是哪种形式：强奸、对儿童的性虐待、反女同性恋的暴力、对女性的肉体折磨、性骚扰、针对女性再生育选择自由的恐怖主义，或者是国际性的女外阴切除暴行。妇女的心智健康是因著这样的努力才得到挽救，那就是公开这些隐藏的经验，给它们命名，把我们的愤怒转变为积极的行动，以降低和平息暴力。”这个行动的历程，打破沉默仅仅是一个开始。

阴道。我说出来了。

这仅仅是开始的开始。

心有能力牺牲

阴道也一样

心能够原谅和修复

它能改变形状容纳我们

它能扩张让我们出去

阴道也一样

心能为我们疼痛、为我们伸展、为我们死

它流血

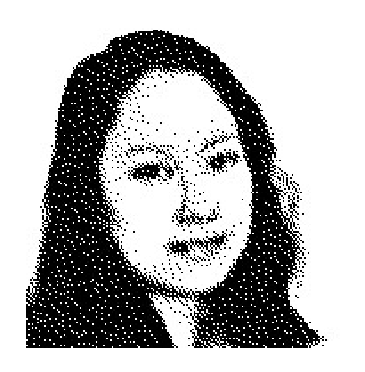
而流血是为了我们进入这个困难的奇妙的世界

阴道也一样……

【原文链接】 【回到目录】



8-4 袁筱一：《死亡与少女》书评：连一句安慰的话都没有



袁筱一，华东师范大学法语系教授。

“

一个女作家竟然可以拥有那么没有水分，那么硬铮铮，硌得人生疼的语言；更是因为，一个女作家竟然能够站在女性的角度，一层层地对女性的思想和身体进行这样极端的，让人恐惧的剥离。去除了所有包装的身体和思想——也包括承载了物质与精神的语言，于是就这样赤裸裸、干巴巴地呈现在我们面前，使得我们难以接受，却又无法否定说，那不是我们。难怪有评论说，惧怕耶利内克，就是惧怕自己。

”



《死亡与少女》：《死亡与少女》作品分成五个部分，分别是《白雪公主》、《睡美人》、《罗莎蒙德》、《杰姬》和《墙》，其实在这五部分之外还可以加上最后成为代后记的《阴间王妃》。这六位女性毫无顾忌、直截了当并且观念颇为现代地谈论着所有严肃



的哲学命题：存在、真理、谎言、思想、理性、永恒、美、死亡，当然，还有爱情和性。作者要告诉读者，她们被追逐，被传颂，但是她们没有什么被追逐、被传颂的地方，没有值得模仿、值得期待的任何附加价值。

埃尔弗里德　耶利内克（Elfriede Jelinek），奥地利诗人，小说家和戏剧家，2004 年诺贝文学奖得主。她早年攻读音乐、戏剧和艺术史，六十年代中期以诗歌写作走上文坛后，着力从事戏剧和小说创作，经常因为作品中强烈的女权主义色彩和社会批评意识引发广泛争议。她是当今中欧公认的最重要文学家之一，曾获得不来梅文学奖（1996）、柏林戏剧奖（2002）和莱辛批评家奖（2004）等诸多奖项，在奥地利享有民族“文学良心”的独特地位。

连一句安慰的话都没有

第一次接触耶利内克的作品。看完她的《死亡与少女》（上海译文出版社 2005 年 1 月版）之后，说句实话，只是觉得震惊。不是因为这样的作者竟然可以得诺贝尔文学奖（诺贝尔文学奖评委与读者大众之间趣味的差别，早就是有目共睹了的），而是因为，一个女作家竟然可以拥有那么没有水分，那么硬铮铮，硌得人生疼的语言；更是因为，一个女作家竟然能够站在女性的角度，一层层地对女性的思想和身体进行这样极端的，让人恐惧的剥离。去除了所有包装的身体和思想——也包括承载了物质与精神的语言，于是就这样赤裸裸、干巴巴地呈现在我们面前，使得我们难以接受，却又无法否定说，那不是我们。难怪有评论说，惧怕耶利内克，就是惧怕自己。

《死亡与少女》是一部戏剧作品，但是这是一部没有传统戏剧情节冲突的戏剧作品：有的只是对话或是独白，再加一点极为简单的动作和场景。不允许有顾影自怜的水仙花的多舛命运，不允许有伪装的跌宕起伏的情节。关键在于，它不允许你蒙住自己的眼睛继续幻想：它只是以彻底的方式消解了一个又一个的人物。当然，都是女性人物。

作品分成五个部分，分别是《白雪公主》、《睡美人》、《罗莎蒙德》、《杰姬》和《墙》——其实在这五部分之外还可以加上最后成为代后记的《阴间王妃》。我们在这六个部分里撞见的都是我们熟知的人物：小时候听着长大、做梦也想模仿的白雪公主和睡美人；女作家们；历史上被打扮成高贵的公主的杰奎琳和戴安娜。此时，在耶利内克笔下，她们不再那么含情脉脉，笑容可掬，欲语还休。她们毫无顾忌、直截了当——并且观念颇为现代地——谈论着所有严肃的哲学命题：存在、真理、谎言、思想、理性、永恒、美、死亡，当然，还有爱情和性。其实，这些人物，不论是真实存在过，还是童话中的虚构，



也不论其高贵还是卑贱，美丽还是丑陋，不论其职业、口碑、在历史上的重要性，耶利内克所要做的只有一件事，就是剥光她们的衣服，露出她们的脏腑，告诉读者，不要驰骋你的想象，她们都是一样的。她们被追逐，被传颂，但是她们没有什么被追逐、被传颂的地方，没有值得模仿、值得期待的任何附加价值。

由此，这成为一场彻底的，没有任何回旋余地的颠覆：不仅要颠覆男人居高临下的视角，还要颠覆大多数所谓女权作家因自怜而呐喊的前提。人生成了戏剧舞台上一场无聊的、纯粹的对峙：就像第一部分里白雪公主和猎人的对峙。是存在与死亡的对峙（据说这里的猎人有影射海德格尔的意思）。白雪公主在找寻真理（或许是谎言，谁知道呢？），猎人告诉她，只有死亡是惟一的、最后的真理——并且他真的给了我们的白雪公主这样的真理。在死亡面前，男女的角色彻底地被忽略了。

睡美人的故事也是一样。耶利内克在玫瑰公主的套子里继续和海德格尔对话：什么是时间？什么是永恒？睡美人说，正是因为她的沉睡，她在“一段时间”里“永存”，她才战胜了上帝，而所谓的永恒价值观，包括爱情，全都让它们见鬼去吧。爱情，如果被剥掉了这种永恒价值观的外衣，剩下的还有什么呢？耶利内克说，男与女之间的关系只能是性的关系，你说这是爱情也可以。

童话里的公主被消解了之后，轮到了精神领域的公主。耶利内克紧接着对所谓的女作家进行了解剖。站在浪尖上，以为自己是“世界女王”的女作家罗莎蒙德也在痛苦而肆无忌惮地反省自己。优秀女子又怎么样呢，自以为是精神王国里的主宰吗？自以为这个世界就围绕她在转吗？而无法面对真相的时候，想逃避了，就像普拉斯那样，用自杀的方式来成就自己的绝对统治吗？这一切仍然是荒诞的。即便在精神层面，女人也没有办法对自己进行绝对的统治：这不是因为女性依附于男性，因而也不是一个随着单纯的女权革命就能够颠覆的秩序。一切的荒诞都源于本质。

同样，让我们来看历史上真实存在过的公主们：杰奎琳，戴安娜……她们外表光鲜，神态高贵，她们是公众所瞩目的焦点。但是她们同样逃脱不了悲惨的命运。公众的瞩目就象是放大镜，将她们作为女性的命运放大了百倍——只是镜中的影像被放大了百倍，而并非真实的存在被放大了百倍。从事情的另外一方面而言，也就是说，这些公主们既不比其他女性幸运，也不比她们更悲惨。

必须承认，没有一丁点水分的语言是极其残忍的，更何况这种没有一丁点水分的语言表达的是没有一丁点水分的内容，因为它以及其嘲弄的方式调戏了读者的智力与想象力。作者以毋庸置疑的口吻对你说，“真理是挂满帽子的衣架”，“生命是我的逻辑界限”，“毒品是所有人的梦想，但只有少数人能真实地体验”，“在我们女人身上发言的还有另外一位，而且遗憾的是，它的喉咙比谁都响。它就是死神。”这就是所谓没有水分的残忍吧：



所有的词语你都明白，所有的判断你也似乎都明白，但是在你不忍卒读、却又只好照单全收之际，它却——就像作者自己借白雪公主之口所说的那样——迫使我们出局，连一句安慰的话也没有。

【原文链接】 【回到目录】



8-5 宋国诚：《阅读后现代》书评：观看自己的痛苦 ——汉娜-威尔克的女性主义身体艺术



宋国诚，台湾文化评论家。

“ 女性身体，一直是人类艺术史千年不废的材料，是文艺创作和艺术审美不朽的主题。但即使女性身体始终是艺术创作和观视的对象，但并不表示女性的身体—女性的欲望、健康、成长、社会遭遇、异性侵害、生老病死等等—受到应有的重视。女性身体实际上是艺术、商品、政治和男性欢愉的“异化体”，是男性自我价值发烧与膨胀的媒介物。20 世纪中期以来，随着女性主义的高涨，女性解放最终被归结于身体解放，于是，解构“男性观视伦理”乃成为当代女性主义艺术实践的核心使命。 ”

为什么女性一定要娇艳欲滴、千姿百媚以供男性愉快的观赏?为什么“男看女”总是大呼小叫而“女观男”却要偷偷摸摸?为什么女性的“形象与体态”(image & figure)非要装置成男性欢愉视角下的情欲猎物?为什么女性内在的秘密、隐痛、疾病与死亡，始终进入不了人类的视野?为什么同样是人类的女性只能“假可爱”却不宜“真难看”？

女人非要让男人看得舒服?

女性身体，一直是人类艺术史千年不废的材料，是文艺创作和艺术审美不朽的主题。但即使女性身体始终是艺术创作和观视的对象，但并不表示女性的身体—女性的欲望、健康、成长、社会遭遇、异性侵害、生老病死等等—受到应有的重视。女性身体实际上是艺术、商品、政治和男性欢愉的“异化体”，是男性自我价值发烧与膨胀的媒介物。20 世纪中期以来，随着女性主义的高涨，女性解放最终被归结于身体解放，于是，解构“男性观视伦理”乃成为当代女性主义艺术实践的核心使命。



2005 年，一个以“内心狂喊：当代艺术中女性健康的视觉化”(Inside Out Loud: Visualizing Women’s Health in Contemporary Art)的展览，在美国密苏里州圣路易市的华盛顿大学展出。以“性别表演”(gender performance)和“女性噩运”(femme fatale)为主旨，已故的美国女性主义行动艺术家，当代身体艺术杰出的贡献者汉娜·威尔克(Hannah Wilke, 1940-1993)，再度引起人们的重视，特别是汉娜·威尔克晚年以摄影镜头忠实记录母亲和自己遭受癌症侵蚀而腐朽的身体，至今仍令人惊愕与同情。

汉娜·威尔克和另一位英国艺术家乔·史班斯(Jo Spence, 1934-1992)并列为 20 世纪中期两位知名的女性主义摄影家，两人的表现形式虽不相同，但艺术理念相当一致。“女性主义摄影”(The Feminist Photography)并不是指一般由女性专业人士所从事的摄影活动和作品，而是一种以“女性视角”为基点，以极端个人化、反主流化和现实介入性的态度，以女性自己的肢体、欲望、想象和情感出发，来审视和评价自身与外在世界关系的艺术活动。女性摄影是一种女性“自我再现”(self-representation)的行动艺术，她们质疑“女性只有赤身露体才能进入展览室和博物馆”的律则，反对女性必须让男人“看起来很舒服才能成为‘艺术品’”的偏见。强调摄影的生命不是“按下快门”的男人(摄影师)，而是镜头下表演的女人(被摄影者)。“女性主义摄影”的基本思想是，女性一直是男性欲望之“暴力再现”(violent representation)的产物，女性必须重新定义，并且是自我定义，而这个定义权，在历史上始终操纵在男性的手上。

解构男性意淫逻辑

汉娜·威尔克 1940 年生于纽约，早年在费城的“泰勒美术学院”(Tyler School of Art)学习雕塑和美术，1961 年获得艺术学士学位，毕业后在纽约曼哈顿的“视觉艺术学院”(School of Visual Arts)教授雕塑，1993 年因癌症病逝于纽约。汉娜·的威尔克作品既难以归类定型，也难以通俗和市场化，尽管她的作品受到“抽象表现主义”、“极简主义”和“概念主义”的影响，但随着后期作品的特殊化，其作品越来越难以划入某种特定的“人体艺术”的类别，相反的，她的作品甚至可以反向定位在“反/身体唯美”的范畴。在美国，主流地位的艺术机构向来羞于展示汉娜的作品，但她的作品却在巴黎和北欧地区大放异彩。

1970 年代，汉娜·威尔克以制作“动画表演”(videotape of performance)开始成名，但也争议四起。一开始，汉娜·威尔克以展示女性之“性”(sex)和“性欲”(sexuality)为题材，创作的领域不出“情色身体”(eroticism of body)的范围。但很快地，汉娜·威尔克发觉了女性身体在男性视觉领域中的“受役性”(enslavement)和“俘掳性”

(captivity)，体认到这种不能使女性在自己的身体展示中获得欢愉的身体艺术，不过是一种“他愉性”(enjoyment for the “Others”)的表演。在威尔克看来，一部人体艺术史不过是依据男性欲望而打造出来的“身体观赏史”，一种以男性为审美主体、满足男性视觉淫欲的窥视产业。人体美学是一种很狐疑、很吊诡的“他者艺术”，在应该运用什么样的艺术思维来形塑女性身体美感的问题上，女性是很少能够“自我置喙”的，反而被一种根深蒂固的男性欲望所规范。汉娜·威尔克坚持，艺术不是男性的慰劳品，于是汉娜·威尔克从裸露女性身体来“展示”美感，转向“展示”男性对女性身体裸露的观视形式，而体验男性窥视最直接的方法就是“让自己成为被窥视者”，在男性的“视奸”与“意淫”中体验男性的欲望形式，并以干扰、搅乱、阻断、解构男性观视结构的方式，来重现女性身体的本质。于是，汉娜·威尔克开始以自己的身体作为媒介，以她自创和独特的身体表演来展现那种由男性眼中发出的、对女性身体的压迫和诅咒。

1974年，片长35分30秒的动画《姿态》(gesture)，以身体形态和表情不正规、不寻常的变化，通过身体语言和文化欲望之间最直接的连结，来解构人们对身体的观视习性与认知结构。《姿态》的创作理念是建立在对传统审美意义上“美丽”(beauty)概念的辩证反思，也就是一方面赋予身体各种潜在的变异能量，突显并丰富身体本身所隐含的复杂的文化承受力，一方面通过视觉反效果和认知反差，来干扰、破坏、解构“身体之美”的定型概念。在《姿态》中，汉娜·威尔克直面镜头，挤眉弄眼，以各种重覆特写和连续动作，或者让两眼凹凸变形、用力搓柔脸部、拉扯皮肤，或者裂嘴吐舌、痛苦微笑。汉娜·威尔克把身体当作一种雕塑原料，一方面借以讽喻人类任意变造身体形貌的意志暴力，一方面又把身体“流体化”和“绵体化”，改变身体的物理属性成为具有“意志媒介性”的文化身体，一则借以拆除女性身体固化的定性符号，一则表现女性身体在文化占用(cultural imposition)下的脆弱性。显然，在早期的作品中，汉娜就试图放弃“艺术哗众/身体取宠”的观念，尝试将身体的“不舒适”(ill-at-ease)和艺术的“唯美感”(estheticism)对立起来，打破传统上将女性身体视为欲望猎物的文化桎梏。

1975年的《哈啰·男孩》(Hello, Boys)，汉娜·威尔克以一座大型鱼缸为舞台(语境)，在镜面背后，赤身露体的伴随摇滚音乐表演色情舞蹈。汉娜结合表演者和被观赏者的双重身份，以“美人鱼”为艺术隐喻，以色情舞蹈为视觉召唤，借以表现女性被补捉、被畜养、被玩赏的本质。作品取意“欲望观赏”为主题，旨在讽喻传统上把女性视为“欲望美人鱼”的男性凝视(male gaze)。鱼缸在反讽传统上被定义为“悠游自在”的意象，但实际上鱼缸一如“欲缸”，它是男性欲望的集水器，是女性身体的牢笼。在鱼缸中，女性以男性的“欲望储水”而被豢养着，女性自以为自由自在、衣食无愁，但实际上成了男性赏心悦目的观赏物。相同理念的作品还有1976年的《透过大玻璃》(Through the Large Glass)，汉纳在马塞尔·杜尚(Marcel Duchamp, 1887-1968)的名作《大玻璃》(The Large



Glass)背后表演，作品再现了历史中女性身体如何被色欲化，女性裸体如何被大众化、商业化的历程，彻底揭露了女性身体沦为男性欲望消费与商业交易的本质。

身体如何成为商品消费和政治权力的运作场域，是当代女性主义的思想主题，如何检视和呈现身体对外部权力的再现与回应，则是身体政治艺术的创意线索。法国社会学家布什亚(Jean Baudrillard)在《消费社会》一书中指出，消费领域表面上看来是混乱的，带有个人的私人性和自主性，实际上，消费是一种约束、一种道德、一种制度、一种价值体系。身体与消费的关系，是一种以身体为对象而将特定的价值观念凝结在消费行为的社会体系，身体是消费的买点，消费则是身体的铸模。今日，身体已成为一种“符号的消费”，资本主义赋予女性身体“无底洞”的消费价值，但却巧妙地将作为“资本交换”的色情身体和作为“欲望栖息”的自然身体区分开来，使身体和资本的界线让人看起来模糊不清、不易察觉;女性则按照娱乐及享乐主义的效益原则来开发自己的身体，甚至依照男性的“窥视尺度”来建构自己的身体形态，使它作为价值符号(时尚符号和色情符号)而运作。

如何以身体作为一个“反例”和“铁证”，重新揭示女性身体的权力刻痕和性别侵略，是汉娜·威尔克中期创作的基本概念。1978 年和 1982 年两个系列的《救救我，汉娜》(So Help Me Hanah)，运用了后现代城市颓废意象和商品政治的色调，来表现暴力、权力与性别在一种欲望空间(城市消费世界)的纠结状态。作品的基本要素由一丝不挂的美女(只穿上一双高跟鞋的汉娜·威尔克自己)、流水式的钢琴音乐和手上的一把光枪(ray gun)所构成，背景看起来象是秽物满地的巷道、杂物堆成的祭坛、破旧不堪的铁梯。汉娜·威尔克以贫民陋巷中的脏乱布景来搭配一个情欲四射的女子，旨在表现女性“底层压抑”(subaltern representation)的处境。“陋巷”与“女体”的强烈对比，透露女性在城市欲海中的“剩余价值性”，性感的泛滥像似满街扫之不尽的垃圾，而商业化和政治化的欲望再现，使女性变成一种“欲望光点”，闪烁着人们感官刺激的瞬间脉动。

一种既不搭调又不协调的人物综合，音乐和话语的喃喃交错，夹杂着既有规划性的创意也有随意性的行动表演，作品以一种“影像意识流”和“身体政治”的艺术手法，表现了女性“等待救援”的处境，也表现出汉娜·威尔克擅于运用姿态与神情来传达文明冲突、性别侵略和身体感应之间扭挤式的张力。作品中的手枪是一个意像比较鲜明的物件，它是战争、权力与阳具的象征，但汉娜·威尔克既摆出对枪的迷恋之态，又以“光射”来表达一种挑逗式的抵抗，使得“枪”的意义不仅限于暴力的范畴，而是扩展到一切隐形的压迫、感官的放纵、商业的谋杀和政治恐怖主义。英语中的“shot”有“摄影”和“开枪”双重意涵，它意味着商业剥削和欲望攻击已使女性处于四面楚歌、惶惶终日的境地。

在随着音乐的摆动中，汉娜·威尔克口中唸唸有词，话语取材自政治家、诗人、批评家、哲学家、艺术家的知名短语，包括希特勒、乔伊斯、苏珊·桑塔格等等，这是整个系列中



最晦涩难懂的部分，像似在讽喻语言的权威和专制，又像似在进行意象的诠释和转喻。汉娜·威尔克时而像个在黑巷中讨生活的烟花女子，从阴暗的阶梯下楼，但只看到被光影遮蔽后性感的曲线和臀部，画面呈现栅栏状的切割，意味着沉沦与荒弃之感;时而象是躺在祭坛上的圣女，以肉体的献祭为颓废的文明奏起阴沉的挽歌;时而又像个女间谍，对这个世界充满疑惑、不解和刺探;而那幅跪在马桶和玻璃画框上分别表现弯腰和后仰的姿态，则象是女性遭受文明攻击而沦为欲望的囚徒。

尽管罹患癌症前的汉娜·威尔克因为过于漂亮，使得作品的革命意涵面临一种反向的抵消，有批评家甚至认为，以一个性感十足的美女身体来表达女性的困厄处境，令人感到迷惑和失调，但是到了《内在维纳斯系列》(Intra-Venus Series)展出之后，“女性噩运”(femme fatale)就不再是一种表演，更不是一种艺术借口，而是汉娜·威尔克自己身体健康上的绝命灾难。

在汉娜·威尔克被诊断出癌症之前，她的母亲也已罹患乳癌，她为母亲拍摄了两百多张照片，据汉娜·威尔克自己所言，拍摄活动具有赋予被拍摄者重燃生命活力的治疗作用，即使这种“观看亲人的痛苦”总是令人辛酸，但摄影活动能以“图中人物”取代“病人”，使病人摆脱“患者”这个难以摆脱的、非人的“驻定身份”。不久，汉娜·威尔克自己也罹患癌症，但这不幸的遭遇并没有使她灰心丧志，因为观看死亡的逼进正是体验生命意义最关键的位置，忠实记录死亡在身体上的延展与成形，正是一种以最接近死亡的距离来感受死亡的体验形式。尽管苏珊·桑塔格在《旁观他人的痛苦》中指出，“美化”是摄影机的经典功能，它容易漂淡我们对图中事物的道德反感，但汉娜·威尔克却反其道而行，在《内在维纳斯系列》中，汉娜·威尔克既是自拍者、直观者，也是旁观者，在“观视自己痛苦”中，汉娜·威尔克实现了她对“死亡艺术”最真实的再现。

汉娜·威尔克不惜向众人和自己展示她躺在病床上忧郁的眼神、平静又无力的凝视、被癌细胞一步一步侵蚀腐坏的身体、因化学治疗而导致的脱发和秃头、深陷而泛黑的瞳孔、插在胸口上的注射针管、臃肿而下垂的腹肉、染血的纱布、移动的便盆、装置药物的容器等等。汉娜·威尔克并不是在制造惊吓或恐怖，而是在展示一个男性绝对不会喜欢但却完全“属于自己”的身体，一个有着真实生命的身体，一个有着现实处境和思想困惑的身体，一个有着从呱呱坠地、青春貌美、成熟老化、步向死亡之演化历程的“生命体”。汉娜·威尔克用一个属于自己的、不容代言的痛苦身体，向批评她一向以“暴露性感”作为艺术表达工具的人证明了，性感与暴露从就不是她的艺术借口，她的艺术理念始终是：从女性的身体，通过对女性生命的真实体验与表达，来重建女性的存在意义和价值。在图片中，人们看到了曾经有如“现代维纳斯”的汉娜·威尔克已经消瘦变形，死神的阴影像似布满天空的乌云，逐渐阔展、遮蔽、吞灭原本明亮的大地。然而，没有遗憾的生命，就像没有色彩的画作，曾经美好的回忆总是带点感伤，在这油尽灯枯的生命尽头，我们依然可



以看到一个不愿死去的艺术灵魂，一个对人生依然风尘无悔、恋恋不舍的艺术家，一种为女性而生、为女性而死的的倔强风格，一种从不放弃为之献身的理念，以及在死神暴力下对生命重生的殷盼与渴望。

另类裸体摄影：死亡像花朵般盛开

1993 年，汉娜·威尔克(Hannah Wilke)走完了只度过 53 个春秋的人生旅程。据说，在迎来死神前的两年半里，她的创作热情较之以往更加旺盛。题为《走进维纳斯》(Intra-Venus)的系列照片影集就是在此期间创作的。

这部系列作品是极具视觉冲击力的，其内容既有赤裸裸地展示自己被癌细胞大肆吞噬的肉体和日常生活情景的照片，也有用因抗癌药物副作用而脱落的头发、血迹斑斑的纱布和盛放药物的容器等构成的装置;既有描摹自己衰败容颜和双手的水彩画，也有造型别具一格地做成女子性器官模样的雕塑。通过《走进维纳斯》这部已成绝响的遗作，汉娜·威尔克身体力行地阐明了(当然，她本人未必有此意图)自 60 年代以来贯穿其一生的、不时引起各种误解的作品的意义。

汉娜·威尔克为什么非要那么赤裸裸地描绘自己病魔缠身、面临死神威胁的形象呢?汉娜·威尔克为什么非要自告奋勇地把被抗癌药物残酷地拔光秀发的头部、随着岁月流逝而赘肉愈益晃荡的裸体袒露在镜头前按动快门呢?

毫无疑问，在事过境迁的今天，回过头去看一看威尔克以《走进维纳斯》画上句号的全部作品，这个问题可以说已是一清二楚的了。并不是说《走进维纳斯》赤裸裸地描绘自己备受癌症折磨、面对死亡的形象在她乃别出心裁之举，正如年轻时袒露着“美丽”裸体不断推出作品的行为在她是必然的一样，《走进维纳斯》的创作体现了她毕生贯穿始终的态度。这里不妨改称之为她的一贯态度和思想，但那又是指什么呢?

让死亡分外精彩——汉娜·威尔克的艺术

年轻的时候，身材苗条的美国艺术家汉娜·威尔克(Hannah Wilke，1940-1993)的确迷人，但她满脑子都是性的念头，认为每个男人都对她的身体充满幻想。她最初搞雕塑，用陶土制作生殖器官系列，不久后干脆直接为艺术献“身”，进入表演和摄影行列。她说：“我



不把我的艺术与我的身体分开，我的艺术就是我的身体的一部分。”身体本钱既然这么好，不如直接用身体做艺术。

她早年最有名气的作品是1974年到1982年创作的《求救，满是伤痕的物体系列》。展览过程中，她先向观众分发口香糖，请他们咀嚼，再要回残渣捏成一个个微型的女性生殖器形状的雕塑，粘在自己的脸上和身体上，摆出种种女性经典姿势，由雇来的专业摄影师拍摄下来。画面上，她的身体密布斑点，像是长满水疱，或其他皮肤病。这件作品旨在批判男性总是色眼眯眯地看待女性身体，对女性造成伤害。

作为女性主义运动早期的成果，这件作品还比较简单。包括她全身赤裸，手中紧攥一把手枪(男性生殖与权力的象征)到处呼救的行为艺术，也显得过于直接。她真正有震撼力的作品，却是她罹患癌症之后创作的《内部维纳斯》。

没有人愿意将自己丑陋、病痛的一面展现给别人观看，除了乞丐——当然现在又多了艺术家。汉娜·威尔克曾经给饱受癌症折磨并于1982年去世的母亲拍摄了几百张照片，当她发现自己也患有淋巴癌时，她决定将这具躯体的垂死过程变成艺术。年过半百，开始肥胖的她此时无复当年美貌，而严厉的化疗和服药，更使她逐渐脱光头发。她就让这具衰败的身体全裸出境。这套作品极具冲击力，不但有展现癌细胞每日吞噬她生命过程的照片，还有由脱落的头发、血迹斑斑的纱布和盛放药物的容器构成的装置，抽象水彩自画像，此外还包括她似乎从不曾停止创作的女性生殖器官雕塑。

1993年，53岁的汉娜·威尔克去世了。看她留给世界的最后一些照片，头发日渐稀疏，凄凉而无助，然而她眼睛明亮，目光严肃又炽烈。我们知道这具孤独的肉体内部正在崩溃，不可救药地走向死亡，但她仍然表现出一种尊严。女性主义者批评说，男人总是以色情的态度观看女性身体的，但这样一具被疾病折磨的身体，不会让人产生欲望。它仅仅呈现生命的残酷真相，让我们感同身受。

在杂志封面，在广告招贴，我们看到的都是青春靓丽光彩夺目的女性形象。这远非女性存在的全部。威尔克要告诉我们，女性还要独自面对衰老、疾病、死亡，以及这种灰暗时刻的性问题。她以自己的经历戳穿我们社会虚构的女性神话。

美国女诗人西尔维娅·普拉斯说：“死是一门艺术，我要使之分外精彩。”想来威尔克听说过这句诗。普拉斯是悄悄自杀的，她把死的艺术当成一种私人体验。威尔克则公开自己的死亡进程，把它变成一个举世皆知的行为艺术。的确，死神擦拭过她的衰朽躯体，比青春还精彩。

【原文链接】　【回到目录】



8-6 凡婳：不再有好女孩——女性主义艺术创作方式的几种特质形容

凡婳，美术评论家，自由撰稿人。

“

给女性身体一种思维，使美丽人性化，女性艺术家抛弃了社会给予她们美丽附加值，通过“毁坏”社会规范所建立的传统女性“美丽”来重新塑造视觉的美感，努力挖掘女性身体的代表性，并使身体意象从男性的权威诠释解读中隔绝开来。希望从女性自己人中发现自己，而非通过男人。每个追求作品完整的过程就是一个人性的过程。

”

在廖雯所着的《不再有好女孩》（美国女性艺术家访谈录）中，前后一共介绍了二十一位女性艺术家，展示了二十世纪六十年代后的世界顶尖女性艺术家的艺术历程和观念哲学。

一、象征的社会情境话语

当廖雯问及女性艺术家是否也关心社会问题，而不仅仅只是内心感觉，李帕德说，两者早已混杂在一起了，是个人的经验，牵涉到性、社会和政治，也是妇女的经验。女性的这种经验究竟被社会以何种身份面目予以认可的呢？女性可以真正掌控自身的命运吗？之前对于女性的神话身份和历史塑造，是以何种立场指引女性艺术的萌生和发展？

当下女性艺术家对于社会问题的表达和内心感觉的抒发，不再是早先的偏颇，而是一种积极的融合。女性作为社会中的主要力量之一，不是游离于社会之外，而是一个关涉到人的经验、社会、政治、人性的综合群体。学术界似乎一直以来关注女性气质之于社会的矛盾，似乎女性从女性的视角观察社会具有严重的不合情理性，而为什么没有谁意识到男性对于社会的理解，这始于男性视角的即成真理性。观念的逆转在悄然发生，男性和女性意识依然保持着神秘迷离的行距。

二十世纪六十年代盛行一种说法，与艺术家本人过于接近不利于批评的客观性。即对于艺术家本来的思想明白得过于透彻往往造成对作品的艺术性反映愚钝。对于作品之外的东西



了解得过多，容易掩盖其真正的本来面目，是有一定的道理的。而露西·李帕德认为，女性主义批评是非常主观的。尽可能了解艺术家的一切，想知道她做的是什么，为什么要这么做，想知道隐藏在作品背后的故事，透过艺术家的经验来分析她作品的语言方式。

事实意义上，女性的话语权被男性社会以有情的方式无情地消解掉了。没有对于女性艺术家本人观念的接触，意识永远不会真正意义上的客观，我们的思维缝隙中塞满了社会传统赠与的历史评判规则，所谓的认同是建立在无形的重压之下，这种重压自我们祖辈已然形成，我们早已习惯了漠视和纵容。女性稚嫩的反抗意识，在男权社会中显得无聊不堪，女性的精神被社会演化成制造利益的附属品。把女性以性的方式呈现，突出女性对自身的认同感。然而这不是全部。正如朱蒂·芝加哥把女性的性征乃至精神灿烂化了，从本质上对男性生殖及其象征的男性社会提出了挑战，展示了女性生殖像男性生殖一样强有力和象征意味。

二、撕碎美丽

美丽是女人天生的资本。这几乎是被几个世纪认同且宣扬的观点。贝丝·毕毫不夸张地讲述性别带给女性概念化的标签：一种荣耀的物品。漂亮女人是男人战利的物品，有奖品的含义，指示女人价值的是身体和年轻。

卡洛琳·施尼曼是传统意义上的美人，廖雯在这里谨慎地将她称之为“美人”，对于“美人”这个字眼使人想到现实中对于“美女”的消费化称谓。这种称谓实际上是社会对于女性意识的避重就轻，“美女”是养眼的消费群体，缺少认知和思辨能力。而这种形象却是被社会规范所认定的美丽标准。给女性身体一种思维，使美丽人性化，女性艺术家抛弃了社会给予她们美丽附加值，通过“毁坏”社会规范所建立的传统女性“美丽”来重新塑造视觉的美感，努力挖掘女性身体的代表性，并使身体意象从男性的权威诠释解读中隔绝开来。希望从女性自己人中发现自己，而非通过男人。每个追求作品完整的过程就是一个人性的过程。

施尼曼说，没有人限制我的思维，但我的东西不被承认为有价值。颠覆传统在许多女性艺术家的作品中都有鲜明的表现，活跃在 20 世纪 80 年代的游击队女孩表现出企图引起注意的强烈愿望，并达到了目的，代表着那个时代典型现象——中庸爱开玩笑，躲避或嘲弄辩术话语。

亚裔女性艺术家小野洋子认同这样的说法：“生活和思维的自然状态就是复杂的，艺术可以提供给人们的就是缺乏这种复杂性。在艺术的引导下，我们进入一种思维完全放松的状



态，然后，你又会回到复杂的生活中。”她的作品主题反映的是时间的变化和持续性。她提到，人们习惯了受女人的启发，但是又不承认是受女人的启发。这是一种消极的心态问题。这也难怪罗拉•考丁翰姆用录影做历史的注脚，表达历史材料中所不能呈现的真实。

很欣赏批评家爱琳•芮文的话，新的批评家与艺术家之间的联系结果，就是彻底地介入而同时又不失去自我。当廖雯问及许多女性艺术家否定传统的男性对女性的消费性审美观，有意在视觉上造成审美障碍，毁掉传统的“美丽”，你认为真正的“美丽”是什么？她解释道，美丽源于内心，女性艺术家否定的不是人类公认的审美概念，而是那些狭隘的、人为的、规范的审美标准。

女性艺术家认为，在真实的艺术中，有无政治见解，决定的是态度。容貌真的不是全部。

三、幽默——无助的苦涩欢颜

玛莎•谭可儿为女性主义定义：女性主义主要是关注改变产生不公平事件的系统问题。喜剧演员是这个时代中最具颠覆性的艺术家。幽默可以接触到事物的方式是其他任何方式无法比拟的。

这在南西•大卫森的作品中可以清楚看到，气球的生命力与假想的身体质感的幽默化叠合。那些看起来使人窒息和畅快呼吸的气球，象征人类生命饱满而脆弱的内心感觉，围着的绚丽花边是再明显不过的浪漫隐喻。她强调“幽默”，希望来自不同文化、不同的人都能理解其中的幽默。虚假的自我膨胀与绚烂风情花边的情节对立，超越了固有的概念从而改变人们对于自身观念及其他的态度。属于女人心中的幽默，可能在于，“性别如同一件盔甲穿在身上。”还有琳达•宾格勒斯，她所做的录影作品具有嬉皮式反讽意义。一只阴阳同体的狗，能歌善舞且会说话，她把它隐喻为艺术家，而作品中的巴布发齐尔以为它只是一个怪物，他决定把它的阳具切除，整个作品表达的是社会对于艺术家的误解。尤其是对于女性艺术家的误解。

许多女性艺术家并非愚蠢的妇女，但她们都过着平淡的生活。要唤醒的是：女人比以前更加重视自己。茜茜•史密斯手中可以诞生人工神话。她以身体作为创作中心，运用宗教、文学、艺术史的典故，重新塑造我们看待自身起源和存在的方式。她说，我选择人体作为主题不是有意的，而是因为这是我们所共有的形式，大家都有亲身体验的东西。

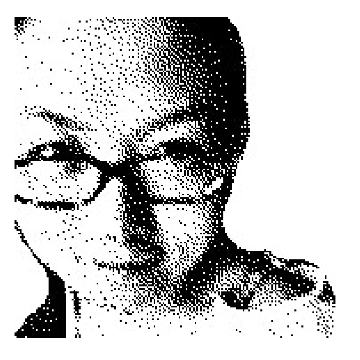
会有这样的一天，珍视女性自身的内在体验不再仅仅以幽默借以形容。

【原文链接】　　【回到目录】



【话语】

8-7 李娜：西方女性主义美学审视



李娜，评论人。

> “女性主义文化和批评阵容强大，内容丰富，在长达半个世纪的不断变化和发展中，形成了自己鲜明的个性，且具有异常独特的风采和生动活泼、寓情于理的鲜活风格。”

一、西方女性主义美学的缘起

随着 20 世纪中叶开始的社会运动和妇女自觉意识的提高，女性主义者对传统妇女创作展开了一连串重新开拓、发现和再评价。女性主义者鉴于女性艺术的次属地位,掀起一股重新发现和评价女性创作传统、彰显女性艺术表达的热潮。乔治亚·欧·姬芙(G·Okeeffe)、茱蒂·芝加哥(Judy Chicago)等女艺术家创造出作为女性主义艺术平台的一套话语。这一话语宣称艺术、认识论及批评操持着男性话语,因而美学上的颠覆势在必行。而导致这一美学思潮的原因有如下几点：

(一)妇女的创作或表达，在传统的社会条件下，往往仅仅局限于手工艺、装饰性或应用性艺术等次要的范围，始终不能登“大雅之堂”；

(二)妇女的艺术创作，从未受到正式的鼓励或承认。他们在接受艺术训练或教育的途径上，一开始就困难重重，其后更难以进入男性主导的艺术专业领域。这个现象，是与妇女在社会中长期没有独立的政治和经济地位相联系的；

(三)在艺术观念方面，由浪漫主义到现代主义甚至后现代主义，艺术家的作品，大多充满雄赳赳的阳刚意味。艺术家笔下的女性，不论在绘画或在艺术作品中，都是为要满足男性的欲望而设。有人只出自 5 世纪以来，男人以稳妥地建立了一个以心灵、精神、理智为主的世界，这世界轻视肉体、感官、欲望和情感——即一切经常与女性关联在一起的东西；



(四)在艺术批评方面，传统的父权艺术，总爱从高度主观的观念出发，从而建立起所谓的客观的“真理”;这些“真理”对大部分女性作品，并不给与很高的评价。凡此种种，都造成了不利于妇女创作的处境。

二、对传统西方美学的批判

美国女性主义美学家海茵(H·Hein)指出，专门处理感性知识的美学，在西方哲学中，经常处于一个特殊的位置，跟哲学的基本逻辑、形而上学、知识论和价值论等截然不同。女性主义美学也正好以他提出的“另类”的观点，挑战上述西方男性中心的哲学殿堂，提出对哲学的重构与反思。女性主义美学对传统美学观念作出了批判。美国当代著名的文论家乔纳森·卡勒(Jonathan Culler)在他的《论解构》中，曾用不小的篇幅专门讨论女性主义对所谓西方罗格斯中心主义传统的解构问题。在女性主义者看来，西方罗格斯中心主义的传统与男权主宰的文化，与所谓的“阳性中心主义”都是一回事，因此，从“阳性中心主义”一词进而又派生出“阳性罗格斯中心主义”这个使一般人更不知所云的概念。这种“阳性罗格斯中心主义”，意指对于男性权威的关注、意义的统一性以及确凿性的本源三者都捆绑在一起，也就是说，这个世界是一个男性统治的世界，有关这个世界的一切解释、有关这个世界的意义，最终还是男性说了算;女性主义兴起之后，它对于“阳性罗格斯中心主义”传统的解构则表现为：一是“考察当下的批评在批评程序、人事架设以及批评的目的等方面是不是与维护男性的权威一气”，二是“另辟蹊径”女性主义从本质上说也是对整个西方人文传统的一种再审视、在思考。

女性主义文化和批评阵容强大，内容丰富，在长达半个世纪的不断变化和发展中，形成了自己鲜明的个性，且具有异常独特的风采和生动活泼、寓情于理的鲜活风格。

女性主义对康德哲学做出了批判。康德哲学之所以成为女性主义者责难的目标，部分是由于他的哲学本身的性质，部分也因为他对女性及妇女角色公开言论。现以康德的“品位”为例进行说明。康德对女性的观点，和他的“品位”理论向照应。女人和品位，被认为是服从于男性化的道德和理性。这是因为女人和品位皆须被管制、约束，才能对文化产生良好的效果。康德美学指出，审美判断或品位判断，全赖于理解根想象之间有着和谐对应的关系，想象将直觉所接收的材料组合，以供理解把杂多统一起来。用康德自己的话说：“惟有理解才是法则的赋予者”。

女性主义学者把品位判断中想象和理解的关系比喻为婚姻中妻子对丈夫的关系;想象与女性一样，同样要被刚性文化所支配。康德在他后期的著作《判断力批判》中指出，真正的审

美判断是“非功利的”。审美主体应该排除一切实际利害关系的价值考虑、欲望与情感，专心致志的欣赏对象的形式。但康德笔下的女性，却显然缺乏这种全神贯注、远离利害关系考虑的能力。此外，康德又认为，教育程度和文化水平高尚的人，才能运用道德律则来整顿被动的、杂乱的直觉和情欲，一如妻子之所需要被教导和管束一样。 女性主义学者认为把女性排除在人类审美以及道德能力以外，可以溯源到康德对“形式”和“物质”的区分。在康德的哲学里，道德与审美只与先验结构的形式有关，而与杂乱无章的物质没有一点关系。这种区分实质上重建了古希腊哲学中理性、形式与男性的接连和物质与女性的关系。女性主义之并不接受这种区分。

三、女性主义艺术家关注的“性别政治”

女性具有独特的自然优势和社会特质，有权对性别政治发表意见。这是女性主义批评关于性别政治分析的一个前提。曾受业于凯勒斯(Milton Kessler)h 和布鲁姆(Harold Bloom)的后女性主义者帕格利亚，在其《性面具》中，有过这样精彩的描述，女人身体各部位所显示出来的曲线，正与地球和天体的造型接近，自然的能量能够在女人身上顺利的流通往返;女人比男人更有悟性和直觉，对现实更为敏锐，灵魂和精神比男人更完美，更处于“自足状态”，能够自己协调并平衡自己;反过来说，男人的胜利构造有缺陷，因此要在自然面前吃更多的苦头;男人不能平衡自己，身体上受自然力的阻碍要向外发泄;男人因此要向外发展，成为人类文明的建设者抑或是破坏者，否则会被女人吞噬掉;男人面对自然有恐惧心理，因而需要更多的理性以适应自然、征服自然和改造自然。在女性主义者看来，女人有比男人更多的性别优势和人性特质。

西方近年来的女性艺术作品，已越来越多的从女性角度进行创作。女性主义美学家认为，在男权主流文化的处境中，女性艺术乃是“另一种逻辑，另一种提问方式，另一类的强势与弱势”现在是已反过去被冷淡对待的情势，使女性艺术受到应有的重视的时候。此外，女性艺术的特长应加以宣扬，正如苏丝·嘉比力在其著作《艺术魅力的重现》中说，现在应去寻找一种真正的后父权艺术，一种不在于社会或世界脱离的艺术，而是强调人与自然的密切关系的表达形式。女性艺术作品，一直关注着人与人之间的沟通，这种关怀，被视为女性的专长，也预示着人类的道德和责任。

我们有理由相信，女性主义美学及哲学所一起的争论将会持续，甚至会持续在性别与知识、本质或文化决定论等老问题之间重复往来。毕竟，新的理论和语言还在探寻中。女性主义美学需要要以后的发展中逐步的完善自己。【原文链接】 【回到目录】



8-8 文洁华：女性主义美学审视：私密/公共？个体/政治？性别/后殖民？

——以后殖民的香港青年女性艺术爲例



文洁华，香港中文大學哲學博士，現任香港浸會大學人文學科課程主任，宗教及哲學系教授。

“

在女性主义美学的审视下，现代艺术及二十世纪形式主义理论也怯于采用假想丛生的十八世纪的“全称视角”。他们主张艺术存在某种程度的自治，可爲先验的作业或客体。基于此先验性，艺术就从社会中分离出来。现代艺术一方面与社会对抗，一方面又与受众对抗。

”

背景

随着近两个世纪社会运动和女性自我意识的高扬，女性主义者鉴于女性艺术的次属地位，掀起一股重新发现和评价女性创作传统、彰显女性艺术表达的热潮。乔治亚·欧·姬芙(Georgia Totto O’Keeffe)、茱蒂·芝加哥(Judy Chicago)等女艺术家创造出作爲女性主义艺术平台的一套话语。这一话语宣称艺术、认识论及批评操持着男性话语，因而美学上的颠覆势在必行。

美学领域发生了一些变化，如赫尔德·哈恩(Hilde Hein)等一直指出的那样，美学与西方哲学体系中其他分支诸如逻辑、形而上学、认识论、道德哲学地位并不相称。“女性主义美学”进一步向这体系发起挑战，针对二元论重塑、重新定义这一体系。其中包括对“全称视角”（Ideal Observer）的质疑。康德美学就曾提出传统的全称视角，即在美学现象中，代理人或者主体施诸被动的客体或被客体化的主体——的概念，康德认爲在认知客体的过程中，神圣化的主体充满自信、全知全能，对客体发力，使其合乎先验的客观的美学行爲。换句话说，艺术中的全称视角免于任何私念。如此，传统美学便可以确保客观真理。对于全称视角的可能性及可操作性，女性主义美学家表示怀疑。



在女性主义美学的审视下，现代艺术及二十世纪形式主义理论也怯于采用假想丛生的十八世纪的“全称视角”。他们主张艺术存在某种程度的自治，可爲先验的作业或客体。基于此先验性，艺术就从社会中分离出来。现代艺术一方面与社会对抗，一方面又与受众对抗。苏兹·加布里克(Suzi Gablik)指出，现代艺术家的身份充满了文化怪圈，要么变做自我中心主义者，要么变成分裂的自我——其自我远离尘寰，独自隐居。她进一步指出现代艺术家败坏了我们对于世界生态的敏感。iv

女性主义美学的若干命题

在剖析女性主义美学与现代形式主义艺术的分野之前，不妨推断一下女性主义美学的若干命题，包括：(一)绝不能依据形式上的属性、性质或原则分作等级；(二)好的艺术并没必要达到训练有素的裁判员们所谓的卓异，或由天才艺术家制订，或批评家所谓的无私的尺度标准；(三)不应认爲艺术只具有客观属性。

女性主义美学家们的观点，从她们基于亲缘、移情、同情等女性主义概念对西方传统美学的批判中得到体现。如下结论很好地阐述了本文笔者的观点：

1.“艺术品质”的客观标准这一观念受到挑战，有人建议采用社会学方法研究艺术。爲了弄清所谓“好”的艺术是如何建构出来的，以及在特定时期由谁进行建构，最好强调一下阶级、性、文化等概念的重要性。艺术不是普遍的也不是超性别的：评价艺术时，存在着政治因素以及复杂的脉胳关系。一门新的理论最重要的作用就是依据脉胳中的多重关系，借以鉴别艺术，其中应该包括私密与公共、个人与政治、性别与社会的辨证因素。

2. 随之而来的暗示是，女性的创造力与女性特质（femininity）毫不搭界，女性特质并非天生，而是来自社会建构的。

在七十年代美国的一些画作中还能见到所谓“丽质天成”（innate femininity）的观念，然而从近些年采取后现代和解构主义者主张的艺术家那里，则越来越少见了。

3. 为追随这些主张，一些女性主义艺术家和学者对理论采取了新的界定方式。赫尔德·哈恩认爲女性主义除了重构理论以外别无选择：要么宣告统一、一元中心的传统理论的观念纯属扯淡，要么用多种理论取代单一理论。

4. 与此同时，社会建构论认爲女性的艺术应该成爲“发问的另类逻辑、另类道路，另类强与弱、敌与友”的讨论。苏兹·加布里克在她的《艺术重魅》（The Re-Enchantment of Art）中说，是寻找真正的后父权艺术的时候了，不应将艺术与社会领域隔绝，而应将其包



含在艺术的亲缘关系中。她的意思是知无不言、富于同情的女性特质应该在艺术中形成伙伴模式。艺术的新的定向应该是一个对于生态世界充分敏感的过程，而不是某个居停的形式。用她的话来说就是“与他人移情、亲近的女性法则”。这一进程唤醒了道德责任和道德关怀。

5. 然而，我们也要指出所有这些伴随女性的“阴柔”的特质并非由生物性决定的而是由文化建构的，并且也不代表所有女性。诚如一位女性主义者指出的那样：艺术展现的可能是女性思想的重要层面，而不是女性的本质。

6. 女性主义美学中，艺术、自然、生命是平等的，它们之间是主体与主体的关系，艺术不应该从生命中分离。西方传统艺术作品宣扬的是精英意识，女性主义美学则着眼于艺术语言的可理解、可接受性。

7. 女性主义美学认爲：艺术不断生长，模式繁多；优秀艺术的美学价值关乎道德、可感知的价值。我们应当依据其中所能提升精神上的、令人满意的生活的潜质来评价艺术。

最后，一些女性主义艺术家探索了所谓“反艺术”（negative aesthetics）的性质：断裂、破碎、茅盾、不确定性、身份不明。这一举措首先是爲了创造相对于理性的、建制的、完整的、统一的传统的父权艺术的另类模式，同时，也显现出所谓阴柔特质。也有人尝试在视觉和听觉之外添加味觉、嗅觉、触觉，质疑主客体二元体系。打破二元体系也成爲女性主体经验的创造性空间。这一策略曾被视作“反美学”（para-esthetics）：即反对自身的美学。xi 赫尔德·哈恩指出，“女性主义艺术与衆不同之处不在于它关乎女性，而在于尽管采用着从前同样的工具，却通过新的方式达成新的艺术”。们应该注意任何女性特质都不能被看作本质性的元素，而应被看作具有综合特性的社会产物。女性艺术各种独特的传统和流派的丰富性总是颇有价值的，是不经过其创造者的性别身份得到实现。本质论的视角将会埋没女性创造历史和文化的现实，以及女性主义美学批判和反对强制的特性。

接下来，本文将审视女性主义思考如何应用于后殖民香港，特别在过去十年(1991-2000)来青年女性艺术的这一特定个案。

后殖民地香港青年女性的艺术

香港艺术家对于殖民地香港主权移交中国，多采取个人主义的态度，这在多样的艺术形式中表现出来。大多数艺术家通过自己的艺术主张，反映着这一客观的政治变化。他们艺术上的努力体现在个人的艺术实践中，虽然在这一过程中，他们并不排斥社会政治主题。这些主题包括：

其一，对性别与创作的反思；其二，基于个体历史，寻索个体身份；其三，工艺与传媒的综合实验。可以断言，香港艺术世界里的“港风”（Hong Kongness）是积极的杂交、混生、解构状态和“游子”或“游戏”（Diaspora）概念的后殖民演绎。

蒙香港艺术发展局的资助，我深入考究了一组香港女性艺术家和她们的创作。这些艺术家在出生的年代和地点、教育背景、社会政治地位上多有共通。她们都三十余岁，受过西方学院的艺术训练，均持续活跃于香港艺术舞台并都获过奖项。在这些共通的背景中，关注她们的艺术个性尤其是她们寻找个人、文化及性别身份的不同方式是不无意义的。我的考察将借重女性主义美学，并围绕如下主题：其一，个体历史及其创作；其二，私密经验（private）与公共经验(public)；其三，个人对于社会政治事件的反应；其四，艺术语言和媒介的使用和发展；其五，性别建构与个体差异。

个体历史与创作

“个体即政治”。女性艺术家们通过她们的人生故事重构着香港的历史。她们的许多作品来自身体或心灵的记忆。例如：

文晶莹（Phoebe Man）的装置作品《街景》（Site-seeing，1996）：从港岛西区某建筑地盘捡来垃圾，在垃圾堆上摆置了许多小镜子。以幻灯放射该区的照片，并通过垃圾堆上的镜子反射，传达著文对自己在那区长大的生活感受。

冼纨（Sin Yuen）的《琐事》（Trivial Matters，1996）展出了 32 件小物品，其中有宠物和梦的绘画、礼物、钉子、体液等，组成她对自己个人所有物的叙述。（图一）

梁美萍（Leung Mei Ping）的《无题》（Untitled，1995）在小桌子下放置自己的出生证件、学校成绩单和家庭婚宴照等。在每一张桌子的红灯下展现个人的故事。

黄志恒（Sara Wong）的装置：《上环 1968：个人史和家庭史》（1968 in Sheng Wan: An Exploration of Personal and Family History，1995）收集了黄出生的医院文件、血样、一双旧鞋子、一些档案。装置讲述了她艰难的出生故事，并提到在整个过程中她父亲都睡在医院门外……。（图二）

可以说个人化的体验是这些艺术家在殖民地创作的基础。当然，同样值得注意的是展览如何组织者鼓励集体或个人艺术工作者表现 1997 之前的香港经验。笔者选取的作品明证了女性艺术喜爱自叙，这一观念也爲许多香港男性艺术家所共有。其中的动机可能纯是爲了乐



趣和好玩的，也可能是纪念和批判，不一而足。艺术品本身就是非常独特的殖民地历史的画卷。

私密(经验)与公共(展览)

女性主义美学倾向于指出女性叙事使用个人的私密材料，以打破男性叙述爱建构的公共空间（public spaces）。笔者研究中接触到的艺术家，多采用私人物品和记忆作爲艺术表达的素材，其在公共展出的空间里形成了带有辨证性质的张力（dialectical tensions）。1996 年，一场名爲“有限”（Restricted Exposure）的展览就是很好的一个例子。展会上一些女艺术家利用身体的局部、旧衣服、私人照片、个人故事等构成艺术。展会组织者明确表示：“香港作爲国际交流中心独一无二的地理优势，其艺术勾画出港岛作爲国际商贸的地位。香港是透明的一个玻璃展柜。没有过去没有历史幻象，生活真实而明快。一切似乎都清晰无比，无可躲藏，又都是新的，走在成形的途中。赤裸的透明感——就是香港的文化现实。”回应香港生活的“透明”感，艺术家追求的首先就是保护个人的精神完整。艺术被当作自我的保护手段胜于沟通外界的手段。艺术成了个体价值的表达方式，从来都发自个体强烈的需要。尽管这些艺术家们参与公开展览，她们的艺术却常常像有意地弄得晦涩难懂，充满了小衆的、私人的印记。甚至可以说香港艺术家们的作品基本上是反政治的，更象是私密的、秘而不宣的日记。

大多数作品中，私也是公。一个典型的例子是梁美萍的《香港此刻此地：咫尺天涯》（Hong Kong Here and Now: Far Away, So Close，1995-96）（图三）。梁到香港乡间取下多个旧邮箱，并以磁带录下邮筒原地的环境声响，投入邮箱。当有人走近邮箱时，磁带便会自动播放原环境的声音，其中夹杂了是社群的声音。这一艺术创意既关系到艺术家的私人记忆，也关系到社群的公共记忆。一位元年长的观衆在这个装置前流了泪，并开始讲述自己村子里的习俗。当亲近地阅读这一作品的时候，预想中的私与公的区分，隐藏了那区分只是主办者的幻想和他展览的主题。

与隐藏的观念相反，香港女青年艺术家总是勇敢得毫不含糊。在文晶莹的《橙》（Orange，1997）中，她装置了一束“血淋淋”的月经带，扎成花的形状，与一瓶盛着男童尿液的大玻璃瓶并置。中国人以女人的经期存禁忌，而男童的尿液则被认爲有治疗功效。两类私物并置，激起了社会反思性别问题。又一次，私成了公。

个人对于社会政治事件的反响



对于殖民地香港回归中国这一事件，学者研究了香港艺术家们的反应：

（一）对政权交接的艺术表达了本土文化身份观念，与官方对事件的阐释展开论争；（二）艺术建立了一个挑战文化范例的断裂坊，唤醒文化自治；（三）由于缺乏谈论香港身份的国家构架，出现了挪用、模仿以及利用个人的、身体的策略，退守于秘密地带；（四）没有高级艺术传统作爲参照，只好采用了本土语言和流行的物质文化。以上策略都是形成意义领域社会身份的有效途径。这些分析正好符合了女艺术家的艺术性格和艺术策略。举例如下：

文晶莹《佛像 97》（Buddha 97，1995），使用了流行元素如彩票、性玩具和其他人造産品来讽刺香港人民关心娱乐和财富胜于政治处境。

林罡的装置《游戏》（Game，1991）将“Anywhere”、“There”、“Go”、“Stop”、“Away”、“Stay”等英文单词放在国际象棋盘上，与另一装置《图对图》（Picture-A-Picture，1991）异曲同工。她又制作了木制棋盘，写着“Picture-freedom”、“Picture-dignity”、“Picture-future”等英文单词，将它们一字排开，陈列在一堵墙前，显现政治态度犹疑未决的张力。

梁宝山的行为艺术《爱国》（Love Your Fucking Country，1998）让人们冷冰冰地站在地上国旗的反映上，表达了与官方针锋相对的政治态度。

邓凝姿的媒体混合艺术《红色消息三号》（Red News No. 3，1998）展示了紧接着回归之后香港报纸上坏消息的标题，包括医疗事件、公屋紧缺、金融风暴等。标题都加了红框，使作品看来颇有戏剧性。

艺术语言与媒界的探索

在香港，装置艺术成了不管是女艺术家还是同时代的男艺术家所采用的最主要的艺术形式。装置艺术爲什麽在香港流行起来？以下是一些分析：xvii

（一）装置艺术，类近于媒体混合，均爲西方艺术趋势之列。香港年轻的艺术家较熟悉西方艺术的发展。

（二）艺术家们发现了重组、重排、调换、装置日常生活的素材来表达个人、文化、历史事件的新关系和意义，是套适用语言。

（三）装置艺术成了艺术情景和概念建构的有效策略。



(四) 作为动态的、互动的艺术形式，装置鼓励观众参与，并得以表达个人思考。

(五) “香港现实”通过艺术家们的理解，被建构到装置艺术中；本土取材保证了这些艺术不会全盘照搬照抄西方艺术。

如果女视觉艺术家试图寻找新的艺术语言，我们有理由相信装置和媒体混合存在可观的可能性。女艺术家们采用特殊的材料，诸如个人的、身体的元素：色和味之外，还有月经带、体液、粉刺（！）。大多数元素在意义上重新组织，透过挑战社会政治现实。其中一个例子是施远的媒体混合《这个城市的人物》（People in this City，1997），描述了一个老鞋匠，她修理怀孕的施远穿坏了的鞋。香港回归之后，鞋匠还是维持着她的生活方式。贫穷成爲社会政治变化改变不了的疆域。修好的鞋子有着强烈的视觉效果。

装置艺术的交互模式也可以作爲“女性主义话语”使用，将创造力跟冷漠的形式主义区分开来。交互作用除了能鼓动观衆参与创作，有时也能鼓动艺术家自己。在某些集体创作中，参与的艺术家们在准备和展览的阶段，都在相互交流相互影响。富有感染力的对话和内部交流，作爲创作过程的一部分在艺术家之间涌动，这被看作爲女性艺术实践常见的方式。

例如：

文晶莹 1996 年的装置描绘了月经周期和分娩，跟香港舞员梅卓燕女士的独舞回应。

施远的油画《四围共》（R-each-ing Out，1998）是她与其他三位女艺术家长达一年的回应和交流的成果。画是群展中的一个个作，展现了四位女艺术家如何通过绘画和语言相互影响。

探索新材料和新形式显然相当有趣。冼纨的私人密码出现在《穿过麦坊》（Coming through the Rye，1990）、《羽人》（Feather man，1993）和《烦燥》中的红豆（Chores of Life，1996），呈现了她私密的记忆和白日梦。黄丽贞（Fiona Wong）惹人触目的《瓷白—示范单位》（Porcelain White: A Show Case，1999），利用白瓷造出一个家。她狂热地使用瓷土，其作品是艺术向手工艺和基本艺术回归的好例证。

性别建构与个体差异

本研究的目的是考察近年的跨文化研究，如何跟西方女性主义美学对话。

女性艺术家广泛的个人经验可以联系到不同种类的艺术表达之中，而无须接受“女性艺术”的界定。



她们的艺术语言不仅与其性别身份有关，也与个人、文化、社会身份有关。她们通过不同的方式推翻和重写这些身份。

“女性主义美学”的概念应该拥有宽泛的含义，它应该作为文化激励而不是为了限制或边缘化某些建制或机制存在。

我们可以看到一些男性艺术家也组成了某些“女性形象”（female images）、分享某些女性艺术形式。我们最好了解并检视当代艺术的一些观念而不要仅仅将其局限于性别视角。

必须承认，女性艺术作品总是努力地在动摇并打开世界的观念。越来越多艺术家，不论性别和文化背景，走上了反制度、反传统，追求自由和多元表达的艺术方向。女性艺术家反一体化、创新而不排外的努力，正好给其同代人很大的啓发和参考。

作为策略，还是有必要保持“女性艺术”的身份。黛安娜·芙希（Diana Fuss）引用简·加萝芙（Jane Gallop）引人注目的见解为证，认为非男性亦非女性的“新身份”只会导致艺术止步不前或千人一面。身份必须持续地得以确认又并可立刻受到质疑。应该保留一定程度的本质性以便于讨论。香港的女性艺术家中有些人便认爲女性经验不能与男性分享。

香港并非所有女性艺术家都就性别问题或女性艺术明确地表态。有人甚至称自己压根儿就对这些问题没有多大兴趣。然而，怎么能将自我的性别建构看作无关痛痒呢？其实，众多不曾直接表态发言的艺术家的作品，正通过表现个人经验，对女性的社会建构发言。

例如：

梁美萍的媒体混合装置《满城风雨》（Breasts all over the City，1996），便讽刺了男性对女性胸脯的执迷。

梁宝山的行为艺术《女人与血系列(一)》（Series of Women and Blood, No.1，1993）泼洒红色液体，从在大学校园里流动的经血，挑战中国人对看见或触摸经血的社会禁忌。

施远的油画《女性与空间》（Women and Space，1994）表现了对女人结婚生子的个人看法。

“女性主义美学唯一名副其实之处，在女性艺术家必须自由摸索艺术的所有可能性，并界定艺术。”xxi “女性艺术”和“女性主义美学”的概念，有些时候被人用来强调它们发端于真诚的艺术语言，从而回应和释放女性独特的社会经验。或者说，这些概念只会将女性限制于特定的不流行的、没有机会的艺术领域。



人格是发展的，通过个体的阐释和表达，不断被领会并发挥作用。这点是从对于一组年轻的香港女艺术家及其作品的研究中得来的。她们成长在同一时空，经历了同一的社会政治进程。她们的作品也许意图类似，风格迥异，然而都在试图打破或适应多样的身份及其社会环境并从中打下了个人的印记。我在这些女艺术家的作品中看到了自由及个体超越，其丰富性可贡献于“女性主义美学”的建构。

【原文链接】 【回到目录】



主编：方可成

编辑：杜婷，王菡，周雨霏

设计：潘雯怡，邓晓君，肖承捷

校订：胡馨以

出品人：杜婷

若希望订阅此电子周刊 doc 版请发空邮件至 cochinaweeklydoc+subscribe@googlegroups•com；若订阅 pdf 版请发送至 cochinaweeklypdf+subscribe@googlegroups•com；mobi 版至 cochinaweeklymobi+subscribe@googlegroups•com；epub 版至 cochinaweeklyepub+subscribe@googlegroups•com。

此电子周刊由「我在中国」（Co-China）论坛志愿者团队制作，「我在中国」（Co-China）论坛是在香港注册的非牟利团体，论坛理事杜婷、梁文道、闾丘露薇、周保松。除了一五一十周刊之外，Co-China 每月还在香港举办论坛，并透过网络进行视频、音频和文字直播。2012 年开始 Co-China 在香港举办面向青年的夏令营，第一届主题为“知识青年，公共参与”，2013 年夏令营的主题是“始于本土：本土、国家、世界冲撞与协商”。

Co-China 论坛网址：https://cochina•co

Co-China 论坛新浪微博：CoChina 论坛（http://weibo•com/1510weekly）

Co-China 论坛 facebook：「我在中国」（Co-China）论坛（https://www•facebook•com/CoChinaOnline）

版权声明：一五一十电子周刊所选文章版权均归原作者所有，所有使用都请与原作者联系。

